

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

**Bakalářská práce**

Andrea Jupová

Český jazyk a literatura, Francouzská filologie

Mýtus o Orfeovi ve francouzské poezii 19. a 20. století

The myth of Orpheus in the poetry of the 19th and 20th century

Praha, 2015

vedoucí práce: doc. PhDr. Václav Jamek

**Poděkování:**

Děkuji panu doc. PhDr. Václavu Jamkovi za cenné rady a připomínky a za čas, který věnoval vedení mé bakalářské práce.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně. Veškeré použité prameny a literatura byly řádně ocitovány. Prohlašuji dále, že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26.7.2015

.....

## **Abstrakt:**

Bakalářská práce *Mýtus o Orfeovi ve francouzské poezii 19. a 20. století* se věnuje mytickým odkazům zanechaným antickými autory v dílech významných autorů moderní francouzské poezie.

V první části práce je připomenut mýtus o Orfeovi v antickém období, jeho předliterární i literární verze se zaměřením na klíčová díla Ovidia a Vergilia. V jejich dílech je pak analyzován mýtus o Orfeovi. V dalších kapitolách druhé části jsou dílčí motivy antického mýtu hledány v básnických dílech vybraných autorů od dob romantismu až po 40. léta 20. století ve spojitosti s příslušným literárním kontextem. U těchto autorů je sledováno specifické užití mýtu a proměny jeho pojetí.

Ve třetí části je provedeno srovnání pojetí všech zkoumaných autorů a poukázání na význam antické mytologie v moderní literatuře.

## **Abstract:**

This bachelor thesis *The myth of Orpheus in the french poetry of 19th and 20th century* deals with the mythological references left in the work of significant authors of the modern French poetry.

In the first part of the thesis, the Pre-literary and literary versions of the ancient myth of Orpheus are mentioned. We are focusing on the writings of Ovid and Virgil which are analysed. In the following chapters of the second part, constituent motifs are looked up in works of chosen authors from the period of romanticism to the forties of 20th century in connection with particular literary context. The specific usage of the myth and his changes are observed and described.

In the third part; all authors' adaptations are compared also with indication the importance of ancient mythology in the modern literature.

**Klíčová slova:**

Orfeus, básník, orfismus, poezie, symbol, romantismus, symbolismus, dekadence

**Key words:**

Orpheus, poet, orphism, poetry, symbol, romaticism, symbolism, decadence

## Obsah

1. Úvod.....	7
2. Mýtus o Orfeovi v antickém období.....	10
2. 1. Kdo byl Orfeus a jeho pokračovatelé?.....	10
2. 2. Orfeův mýtus v předliterární podobě aneb rozsápaný Orfeus.....	11
2. 3. Literární zpracování mýtu.....	12
3. Mýtus o Orfeovi ve 2. polovině 19. století.....	17
3. 1. Orfeova ztráta milované bytosti.....	18
3. 2. Orfeus hudebník.....	20
4. Transformace starého mýtu v mýtus moderní doby – Orfeus ve 20. století.....	23
4. 1. Apollinairův Orfeus.....	24
4. 2. Orfeus vůdce.....	25
4.3. Orfeův hrob.....	28
4. 4. Orfeus jako námět antimýtu a parodie.....	29
4. 5. Eurydika.....	32
5. Srovnání .....	34
6. Závěr.....	35
7. Résumé.....	36
8. Seznam použité literatury.....	37

## 1. Úvod

Antická mytologie znovu ožívá v literárních dílech celé řady autorů, kteří navazují na kořeny zanechané kulturou antického Řecka a Říma. V této práci se zaměříme na mýtus o Orfeovi, obecně známý příběh, který nabízí celou řadu interpretačních možností. Práce bude rozdělena na tři hlavní části. V první části budou nastíněny původní obrysy antického mýtu, který byl řadu let předáván ústně a až posléze byl zpracován v písemné podobě. Ve druhé části tohoto textu nám poslouží původní antický příběh jako výchozí podklad ke zkoumání děl s mytickými odkazy u autorů moderní francouzské poezie. V této práci ponecháme stranou velmi četné a svoji úlohou významné středověké interpretace a zaměříme se výhradně na období moderní literatury druhé poloviny 19. století a první poloviny 20. století. Můžeme tvrdit, že postavu antického Orfea nalézáme v tvorbě nejvýznamnějších umělců dějin francouzské literatury, kteří psali v duchu literárních směrů, které vždy alespoň okrajově uvedeme. Variace na antický Orfeův mýtus v podobě ztráty milované bytosti či hry na lyru a jiné tak budou představovat spojující linku mezi vybranými básněmi po stránce tématické, tak po stránce motivické. Pokusíme se odkrýt básnické osobnosti, jakými jsou Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, André Gide, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire a Jean Cocteau a další. Díla těchto autorů nám poslouží nejen k poukázání na reminiscence mýtu o Orfeovi, ale také k nastínění stěžejních tendencí v literatuře devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Zároveň budeme v průběhu textu sledovat stopy mýtu v dílech moderních autorů. Ve třetí části práce navrhne srovnání všech rozebíraných variant orfeovského mýtu, tak jak se objevují v básních vybraných autorů.

Mýtus o Orfeovi patří mezi stěžejní bájně příběhy antického Řecka a dodnes zůstává živým příběhem s nadčasovým tématem založeným na hluboké lásce, životní ztrátě a smrti. O skutečnosti, že mytická látka zůstává nadále aktuální, svědčí fakt oblíbenosti antických mýtů při hledání témat nejrůznějších analýz a interpretací. Než přistoupíme k samotnému mýtu o Orfeovi, pokusíme se poukázat na diverzitu vnímání samotného pojmu „mýtus“ a jeho fungování v antickém Řecku, odkud pochází mýtus o Orfeovi - předmět našeho zkoumání.

Vnímání pojmu „mýtus“ se během staletí proměňovalo. Mýty se zabývala celá řada renomovaných vědců a filozofů. V tomto krátkém úvodu se zaměříme především na mytologii, neboli soubor veškerých mytických vyprávění v antickém Řecku a pouze v krátkosti nastíníme novodobá pojetí mýtu. *„Mytologie v moderním smyslu znamená jednak*

*soubor všech mýtů nějakého národa, tedy v našem případě Řeků, jednak nauku o mýtu.*<sup>1</sup> Pokusíme-li se dále definovat mýtus je zapotřebí jej umístit do opozice vůči logu. Mýtus je vyprávěným příběhem, který zaznamenává významné činy hrdinů a bohů a slouží jako reprezentace zkušeností tehdejší společnosti. Zatímco logos, stojící na samém počátku filozofie, se opírá o racionální uspořádání světa, lidského myšlení a logicky vysvětluje principy fungování světa.

V mýtech figurovala arbitrárně udělená symboličnost, která přetvářela vnímání významu předmětů, rituálů určitým způsobem.,,*Jejich význam, jejich hodnota nevyplývají z jejich bezprostředního fyzického projevu, ale z toho, že reprodukuji prvotní úkon, opakují mytický příklad.*<sup>2</sup> Mircea Eliade uvádí jako příklad kámen, jenž byl obdařen magickou hodnotou, neboli určitým úkonem nabyt hodnoty či významu, který tento předmět sám o sobě neměl a stal se tak posvátným. V mýtu tyto výjimečné hodnoty přidělují bohové či lidé a akt přidělování určité hodnoty dané věci je lidmi opakován až do dnešní doby.

O mytických příbězích bylo diskutováno nejvíce v souvislosti s jejich pravdivostní hodnotou. Již v dobách antického Řecka byly mýty kritizovány zastánci logu - filozofy. Platon zpochybnil věrohodnost mýtů a stavěl mýtus do zmíněné opozice vůči racionální představě světa - logu. Nakonec však připustil, že mýtus je příběhem hovořícím v jazyce podobenství, který přesto není nepravdivý. Kritika mýtu jako nevěrohodné skutečnosti dlouho přetrvávala. Křesťanská tradice stavěla vedle mytického pohanské a snažila se kritizovat mýtus pro jeho lživost a morální nejednoznačnost. V 18. století se postoj k mýtu proměnil a různé osvícenské tendence se opíraly o různé mytické koncepce. Romantismus se vyznačoval tím, že pojímal mýty jako příběhy, mající stejnou pravdivostní hodnotu jako poezie a náboženství, v jehož pravdivost mnozí věřili, což nevedlo k odhalení skrytých významů a symbolů, které se nacházely pod poetickým zobrazením a ignorovali fakt, že v dobách, kdy mýty vznikaly, byly vnímány jako skutečnost. Novodobí filozofové 19. a 20. století uvažovali o mýtu z různých perspektiv. Velkým zkoumatelem mýtu byl Friedrich Schelling, který chápal mytický svět jako svébytný organický systém, do kterého je nutné proniknout a pochopit jeho vlastní zákony a fungování. Na Schellinga navazovala další řada filozofů ve svých úvahách o mýtu. Počátkem 20. století přichází Émile Durkheim s myšlenkou mytologie jako ekvivalentu náboženství.

<sup>1</sup> LOBL, Rudolf (1994): Mýtus a logos. Reflexe (filozofický časopis), č. 11, s. 1-12

<sup>2</sup> ELIADE, Mircea (2011): Mýtus a skutečnost. Praha: OIKOYMENH. s. 13



Ve dvacátém století zkoumání mýtu hrálo rovněž významnou roli. Mýty a jejich interpretace zajímaly Freudovy žáky na základě Freudova učení o nevědomí, snech a jejich výkladech. Freudův pozdější oponent Carl Gustav Jung zkoumal archetypy neboli základní formy lidského myšlení mající podobu mytologických vzorů, uložených v lidském nevědomí. Analyticky pak vnímal mýtus Claude Lévi-Strauss, který rád používal matematické vzorce, uvažoval o mýtech jako o materiálu, který dál rozkládal na menší prvky a hledal v nich různé kódy. Rovněž tvrdil, že přirozenost, projevující se skrze mýtus je komplexní a ovlivňuje mnoho intelektuálních operací. Mýtem se zabývali i francouzští myslitelé 20. století. Roger Caillois odmítal pojetí mýtu jako poetického ztvárnění přírodních fenoménů za pomoci lidské imaginace, ale vycházel z psychoanalytického pojetí mýtu. Situace odehrávající se v mýtu chápal jako projekce konfliktů v hrdinově nevědomí. Mytický hrdina trpí tím, že se nemůže vymanit z konfliktní situace, v níž je uvězněn. Konflikty pak vznikají nastavením společnosti, která potlačuje určité sklony a trestá hrdinu odporujícím tomuto pevně danému řádu. Typ konfliktu se mění v závislosti na typu společnosti, ve které se protagonista ocitá.

## 2. Mýtus o Orfeovi v antickém období

### 2. 1. Kdo byl Orfeus a jeho pokračovatelé?

Mytický Orfeus, kterého známe z dob antického Řecka, měl pravděpodobně skutečnou předlohu v postavě řeckého učence a pěvce. Pokusíme-li se shrnout poznatky, které máme o domnělém Orfeovi, tak zjišťujeme, že Orfeus jako vzdělanec patřil mezi členy skupiny „Sedmi moudrých“<sup>3</sup>, která existovala v antickém Řecku zhruba okolo sedmého a šestého století př. n. l. Do této skupiny zahrnujeme nejvýznamnější učence, myslitele a státníky řeckých městských států. Poznatků o této skupině se však dochovalo velmi málo, tedy zůstává nepotvrzené, zda „moudrých“ bylo skutečně sedm, protože jejich počet se lišil stejně tak, jako se lišily seznamy členů skupiny dle doby jejich vzniku a autora, jenž jej zpracoval. Zřejmě první seznam „moudrých“ sestavil Pythagoras, ale ten se pak rovněž objevil mezi „Sedmi moudrými“ podle seznamu vypracovaného Hippotobem. Na tomto seznamu byl uveden také Orfeus<sup>4</sup>. Spolu s ním lze jmenovat i významného státníka Solóna z Athén, filozofa Chilona ze Sparty a dále například filozofa a antického vědce Tháleta z Milétu.

Orfeus byl mimo tuto skupinu znám i jako pěvec, básník a také učitel. Dokladem jeho pravděpodobné existence a činnosti v tehdejší společnosti nám slouží Orfeova vyobrazení na dobových amforách, kterých se našlo více než šedesát. Na těchto vázách je Orfeus zobrazen v různých pozicích a to například v knihovně, jak hraje na lyru nebo jak studuje svitek. Dochovala se také váza se zobrazením Orfeovy hlavy s otevřenými rty a očima upírajícíma se na písáře, který cosi zaznamenává na kostěnou tabulku<sup>5</sup>. Právě na takovýchto kostěných tabulkách se dochovaly první zmínky (ze šestého stol. př. n. l.) o pokračovatelích Orfea, kteří se po jeho smrti nazývali společenstvem tzv. orfistů.<sup>6</sup> Šlo o volné seskupení lidí, jejichž víra byla ukotvena v řeckém polyteismu, a kteří nikdy nevytvořili vlastní božstvo či církve. Přesto se některé prvky v zásadách orfistů velmi podobají pozdějším křesťanským – například uznání prvotního hříchu. Jiné rysy má orfismus naopak společné s východními naukami, jmenujme například víru v převtělování duší. Orfismus shrnoval své učení v řadě básní kosmogického a teogonického charakteru, označovaných orfické básně. Tyto básně obsahovaly dogmata, jakými bylo třeba vegetariánství, potřeba očisty asketickým životem,

<sup>3</sup>DETIENNE, Marcel (2007): *Les dieux d'Orphée*. Paris: Gallimard, s. 23

<sup>4</sup>Tamtéž, s. 52

<sup>5</sup>ZAMAROVSKÝ, Vojtěch (1965): *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta, s. 302

<sup>6</sup>GUTHRIE, W. (1993): *Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement*. Princeton: Princeton University Press, s. 15

snaha splynout s božským principem atd., sloužící jako krédo pro jejich autentický životní styl. Toto společenství nejen dodržovalo zákaz konzumace masa, ale i jejich oběti bohům se lišily od tradičních obětí lidí nepříslušících do této skupiny. Orfisté obětovali pouze pokrmy z ovocných zdrojů nebo koláče namočené v medu místo běžného obětování zvířat. Od šestého do čtvrtého století př. n. l. byli vnímáni spíše jako ti, kteří odmítali život ve městě a vyhýbali se hromadným obětním rituálům zvířat a lidských tvorů. Oproti tomu se zabývali studiem posvátných textů a dbali na morální čistotu.

## **2. 2. Orfeův mýtus v předliterární podobě aneb rozsápaný Orfeus**

Fragmenty orfeovského mýtu procházejí napříč antickou kulturou. Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, tak postava Orfea vychází pravděpodobně z biografie skutečného pěvce, básníka, učitele, filozofa. Tato historická postava zřejmě inspirovala lidovou tvorbu natolik, že se Orfeus stal součástí vyprávění a hrdinou různých variant orfeovského mýtu. Těchto variant byla celá řada, jak vyplývá z mnohých vyobrazení na amforách, které neukazují pouze Orfea v „reálných“ podobách, ale byla nalezena řada zobrazení, ve kterých Orfeus ztvárňoval roli nám velmi dobře známou z mytických fikcí. Více než čtyřicet těchto váz zobrazuje Orfea v podsvětí nebo Orfea rozsápaného thráckými ženami.

John Block Friedman<sup>7</sup> v úvodu své knihy *Orpheus in the Middle Ages* rekonstruuje mytickou postavu Orfea na základě dochovaných mytických zlomků a ve své studii uvádí osm atributů, které konstituují mýtus Orfea před jeho literárním zpracováním. Shrnutím Friedmanových poznatků se dovídáme, že se Orfeus narodil v Thrákii a byl synem Múzy Kalliopé a říčního boha Oigarga. Jeho pěvecké schopnosti byly natolik podmanivé, že mu naslouchali nejen lidé, ale i řeky, zvířata, kameny, a dokonce sami bohové chodili na hostiny, kde Orfeus hrál na lyru a zpíval. Orfeus se oženil s Eurydikou a žili ve spokojeném svazku do chvíle, kdy Eurydika, uštknuta hadem, účinkem prudkého jedu zemřela. Orfeus se za ní vydal k podsvětnímu bohu Hádu. Podsvětní říše mu byla ochotna vrátit zpět zemřelou Eurydiku pod podmínkou, že se na ni při cestě zpátky z podsvětí neohlédne. Tento požadavek Orfeus v poslední části cesty nesplnil, otočil se zpět na Eurydiku a ztratil ji navždy. Další ukázkou Orfeovy mytické podoby ještě před sestupem do podsvětí je jeho účast na výpravě Argonautů za zlatým rounem, do které byl vybrán díky svým výjimečným schopnostem ve hře na lyru. Vedle pěveckých schopností rovněž vynikal v básnictví, skládal básně různého charakteru (o stvoření světa, bozích). Existuje několik variant o Orfeově smrti. Podle jedné z variant byla

<sup>7</sup> FRIEDMAN, J. B. (1970): *Orpheus in the Middle Ages*. Massachusetts: Harvard University Press, s. 6-12

jeho smrt zaviněna thráckými ženami-bakchantkami. Možný důvod je přisuzován jeho nezájmu o ženy, anebo se jednalo o pomstu bohyně Venuše, která ve sporu s Orfeovou matkou Kalliopé poštvála proti Orfeovi bakchantky. Z jiných zdrojů vyplývá, že Orfeovu smrt zapříčinil trest boha Dionýsa po Orfeově obrácení se k bohu Apollónu. Tak jako není jednoznačná Orfeova smrt, tak i osud jeho ostatků je nejasný. V jedné z možných variant pluje Orfeova sřatá hlava připevněná k lyře na ostrov Lesbos, kde je pohřbena. V druhém případě Múzy posbíraly Orfeovy ostatky a spolu s lyrou je zavěsily na oblohu. Tato varianta vysvětluje vznik stejnojmenného souhvězdí Orfeus.

## **2. 3. Literární zpracování mýtu**

### **2. 3. 1. Vergiliův pastýř a pěvec**

K literárnímu zpracování mýtu o Orfeovi došlo až později zhruba od prvního století př. n. l. Z této doby se jich zachovala celá řada, ovšem jako podstatné z našeho hlediska volíme verze největších starořímských básníků, Vergilia a Ovidia. Ty vznikaly v období „zlatého věku“ římské literatury, které je spojené s vládou císaře Augusta. V tomto období mír a prosperita poskytovaly vhodné podmínky pro vznik nejvýznamnějších děl antické literatury. U Vergilia Orfeus vystupuje ve sbírce pastorální poezie s názvem *Zpěvy pastýřské* (vznikla mezi lety 42-37 př. n. l.). Tato sbírka přináší nový typ poezie – básně z pastýřského prostředí. Nejedná se pouze o evokaci prostého života pasáků dobytka, ale poezie v sobě spojuje jak „obyčejné“ rustikální prostředí, tak exkluzivní stylizovanou poezii.<sup>8</sup> Orfeus je zde připomínán jako pěvec, básník, který je schopen si podmanit přírodu. Pozoruhodným můžeme shledat status básníka, který je rozšířen o dichotomii pěvce a pastýře spojujících se v jednu osobu, což je markantní především v 5. ekloze, kde je zmiňován spolu s Dafnisem – prvním mytickým autorem pastýřských písní. S Orfeem se ve sbírce setkáváme několikrát, například ve čtvrté ekloze, kde Vergilius navozuje představu zrození nového světa, ve kterém bude vládnout zlatý lidský rod oproti „železnému plemeni“. Vznik tohoto světa podnítl zrození chlapce se schopnostmi usmířit lid a vládnout mu. Orfeovi jako symbolu básníka by v tomto novém světě přináležela úloha opěvovat hrdinské činy nového vládce.<sup>9</sup> Vergilius ho zároveň jmenuje svým konkurentem v básnění, tak jako mytického pěvce Lina a boha Pana., *Pak by mne nepředčil v písních ni thrácký Orfeus ni Linus, třebaže jednomu matka a druhému otec*

<sup>8</sup> ŠUBRT, Jiří (2005): Římská literatura. Praha [s. n.], s. 354

<sup>9</sup> KUSHNER, Eva (1961): Le myth d'Orphée dans la littérature française contemporaine. Paris: Nizet, s. 23

*pomáhá [...] kdyby i závodil Pan, své Arkady za soudce maje [...]*“<sup>10</sup> V antické mytologii byl Linus starším bratrem Orfea, který jej vyučil hudebnímu umění.

Orfeem se Vergilius inspiroval rovněž ve své pozdější sbírce *Zpěvy rolnické*, kde je zpracována podstatná část orfeovského mýtu. Vergilius umístil mýtus o Orfeovi do čtvrté části až na samotný konec *Zpěvů rolnických*. Podle studie Marie Desport *L'incantation virgilienne, Virgile et Orphée* bylo orfeovské téma Vergiliovi velmi blízké, proto ho vložil do pomyslného symbolického středu svého díla (mezi *Zpěvy pastýřské* a *Aeneidu*). Vzhledem k tomu, že Vergiliova kompozice *Zpěvů rolnických* byla promyšlená a účelná, mýtus o Orfeovi zde má svojí funkci - umístění na konec zpěvů o venkovském životě souzní s celkovým laděním díla a je určitým vyvrcholením celé knihy *Zpěvů rolnických*. Básník/pěvec zde tvoří jistou paralelu s pastýřem, neboť oba komunikují s přírodou. „*Ce que l'un realise par le travail, l'autre peut l'obternir par incantation.*“<sup>11</sup>

Ve *Zpěvech rolnických* těžiště mytického zpracování spočívá v příběhu Orfea a Eurydiky. Pokusíme-li se parafrázovat mýtus, tak jak se o něm dovídáme od Vergilia, zjistíme, že je orámován příběhem o pastýři Aristaiovi. Ten byl synem boha Apollóna a nymfy Kyrény. V antické mytologii byl považován za dobrodince lidstva, v příběhu Orfea a Eurydiky však představuje viníka tragické Eurydičiny smrti. Prokletý Aristaios pláče u své matky Kyrény a žádá od ní rady. Ta jej odkáže na mořského věštce Protea, od nějž se pastýř dovídá, že byl zatracen Orfeem, neboť se dvořil jeho manželce Eurydice. Při úprku před Aristaiem Eurydika nezpozorovala ukrytého hada ve vysokých rostlinách a následkem jeho uštknutí zemřela. Nejenom o plačícím Aristaiovi, ale i o Orfeovi se plynule dovídáme z úst zmíněného mořského věštce. Ten líčí zejména Orfeův sestup do podsvětí a účinky jeho zpěvu na obyvatele podsvětí říše. Orfeus díky svému zpěvu Eurydiku získá zpět pod podmínkou, že se na ni nesmí ohlédnout během cesty z podsvětí. Orfeus se přesto ohlédne a ztrácí ji navždy v říši stínů. Orfeus poté sedm měsíců pláče a odmítá se kdy znovu oženit, což se nelíbí thráckým ženám, kterými je rozsápán, rozmeten po poli a jeho hlavu unáší řeka Hebros. Orfeova hlava však nadále volá „Eurydiko“. Když Proteus končí svoji řeč a mizí v hlubinách, opět se dostáváme do roviny rámcového příběhu o Aristaiovi. Aristaios se dozvídá o svém trestu, který na něm byl vykonán nymfami, Eurydičiny přítelkyněmi. Tyto nymfy mu za trest z podílu na Eurydičině smrti zahubily včely. Zároveň se Aristaios u své matky Kyrény

<sup>10</sup> VERGILIUS (1959): *Zpěvy rolnické a pastýřské*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s. 107

<sup>11</sup> DESPORT, Marie (1952): *L'incantation virgilienne, Virgile et Orphée*. Bordeaux: impr. Delmas, s. 154

dovídá, jakým způsobem může získat zpět jejich přízeň. Toho může docílit tak, že splní obětní rituál a vzdá čest Orfeovi a Eurydice.

Vergilius vnímá Orfea jako básníka, proroka i nešťastně zamilovaného muže. Zároveň jeho zpracování obsahuje témata viny, trestu a odplaty. Naprosto odlišně pojímá tento mýtus starořímský básník Ovidius.

## 2. 3. 2. Ovidiův Orfeus aneb počátky parodie

Orfeovy příběhy mají svoje místo i v Ovidiově sbírce *Proměny*, které vznikly mezi lety 2–8 n. l. *Proměny* působí dojmem jednoho kontinuálního mýtu, složeného z drobnějších skladeb na mytologická témata, řazených do patnácti knih.<sup>12</sup> V Ovidiově provedení se projevuje jeho charakteristický rukopis. Na rozdíl od Vergilia zde Orfeova postava není nadčasovým zosobněním pěvce či básníka, který hraje důležitou společenskou roli (symbol pastýře jako vůdce), ale oddává se plně svému osudu milostnému; láska ve svých nesčetných podobách je totiž centrálním tématem Ovidiovy tvorby, nacházíme ji tedy i v *Proměnách*. Ovidiovy knihy přímo se zabývající aspekty lásky – *Ars amatoria*, *Amorum libri*, *Remedia amoris* v sobě snoubí jak prvky erotické poezie, tak i jistou „didaktiku lásky“ a kritiku ve vztahu k mužské a ženské roli. Makowski<sup>13</sup> ve svých interpretacích naráží také na téma homosexuální lásky mezi Orfeem a thráckými muži. Ovidiovo zpracování skutečně tematizuje vztah mezi Orfeem a thráckými muži poté, co ztratí Eurydiku, jak je explicitně řečeno v textu:

*Orfeus stále se stranil  
nadobro ženské lásky, buď proto, že neměl v ní štěstí,  
nebo ho vázal slib. Než mnohé planuly vášní  
spojit se s ním, však truchlily mnohé, když pěvec je odbyl.  
On též národy thrácké prý naučil věnovat lásku  
mladíkům útlého věku a užívat v rozpuku mládí  
krátké života vesny a první trhati květy.<sup>14</sup>*

Otázkou zůstává, zda se jedná skutečně o homosexualitu, neboť vezmeme-li v potaz Foucaultovy *Dějiny sexuality*, tak zjišťujeme, že homosexuální koncept v té době ještě neexistoval, homosexuální chování však ano. Vztahy mezi thráckými muži nebyly určovány

<sup>12</sup> ŠUBRT, Jiří (2005): Římská literatura. Praha [s. n.], s. 345.

<sup>13</sup> MAKOWSKI, J. F. (1996): Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid. *The Classical Journal*. roč. 92, č. 1. s. 23-43.

<sup>14</sup> OVIDIUS (1967): *Proměny*. Praha: Odeon, s. 45.

biologickými kritérii, jako je rozdílnost pohlaví, ale kritérii společenskými. Lze tedy tvrdit, že Ovidius mapuje různé podoby lásky až po lásku homosexuální, která byla ve starověkém Řecku vnímána jako společenská zvyklost a bylo zcela běžné, že vyspělí muži měli za úkol vychovávat dospívající muže, k čemuž patřila i jistá forma sexuálního vztahu.<sup>15</sup>

Vergiliovo i Ovidiovo zpracování jakožto verze téhož mýtu spolu významně souvisí. Ovidius tematizuje to, co Vergilius ponechává stranou. Vergiliovo pojetí navazuje na tradici mýtu a vyznívá bolestně – v centru je motiv ztráty, viny a trestu. Soustřeďuje se na vztah Eurydiky a Orfea, líčí Orfeův sestup do podsvětí a konečnou ztrátu Eurydiky. Celý příběh zasazuje do kauzálních vztahů, kde každý čin má svůj následek. Ovidiovy *Proměny* působí jako jeden provázaný celek, kde některé relace zůstávají skryty, neboť zde nefiguruje žádná rámcová postava moudrého mořského věštce, který by měl nadhled nad celou situací a zároveň by sloužila jako zprostředkovatel či vypravěč Orfeova osudu. Ovidius volí neosobního vypravěče a více se zaměřuje na postavu Orfea, jeho lásku a ztrátu Eurydiky, žal a smrt. Ovidius užívá Orfeův zpěv jako prostředníka, jeho zpěvy se tak stávají rámcem dalších příběhů, které zaznívají z jeho úst.

### 2. 3. 3. Orfeus v moderní literatuře

Zánik západořímské říše neznamenal zánik antických mýtů. Pohlédneme-li do raně křesťanské literatury, zjistíme, že často docházelo k aktualizacím již existujících motivů, tudíž můžeme tvrdit že křesťanský obrazový materiál, biblické symboly a motivy byly z velké části závislé na pohanském repertoáru motivů. Orfeovi, který ve středověku často vystupuje v souvislosti s Kristem, ke kterému se začne hlásit po odmítnutí pohanských bohů, jak dokládají zpracování pocházející z helénistického období. V renesanci se motivy Orfea nacházejí v Ronsardově poezii, v klasicismu je důležité Corneillovo drama *Zlaté rouno*, které zobrazuje Orfea – hráče na lyru, kde Orfeus vystupuje jako jeden ze členů výpravy argonautů za zlatým rounem. Nejslavnější umělecké ztvárnění orfeovského mýtu pochází z 18. století a jedná se o operu *Orfeus a Eurydika* od německého hudebního skladatele Christopa Wilibadla Glucka z roku 1762, kterou přepsal z původního italského libreta Raniera de Calzabigiho pro pařížské publikum roku 1774 Pierre-Louis Moline. Tato opera o třech dějstvích je pozměněna tak, že končí šťastným setkáním Orfea a Eurydiky. Pro tuto práci bude nejdůležitější druhá polovina 19. a první polovina 20. století, jejíž autoři rovněž volí návrat k původní antické tradici. Na tradici opery navazovala čtyřtaktová opereta *Orfeus v podsvětí* Jacquese Offenbacha z roku

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel (1976): Histoire de la sexualité. Paris: Gallimard. s. 320

1958, která byla velmi populární parodií na antický mýtus a klasickou hudbu. Libreto k ní napsal Ludovic Halévy a Hector Crémieux. Hlavním tématem je nevěra neboli cizoložství, pojaté v ironickém duchu, a tak je zpracován také mýtus o Orfeovi. Orfeus nemůže vystát Eurydiku, která neumí nic než se ohánět polobožským původem, ta zase nenávidí Orfea a ještě víc hudbu. Zaplétá se proto s pastýřem Aristeem, což je přestrojený Pluto. Eurydika umírá dobrovolně, aby s ním mohla odejít od manžela do podsvětí. Orfeus pod tlakem veřejného mínění je nucen usilovat o její návrat. Juno nakonec přiměje Jupitera, aby Eurydiku svedl, což se mu povede.

Co se týče poezie, orfeovské motivy jsou autory 19. století zpracovány velmi často, v následující kapitole budou doloženy a rozebrány na materiálu konkrétních děl alespoň některé z nich.



### 3. Mýtus o Orfeovi ve 2. polovině 19. století

Dříve než dojde k analýze konkrétních motivů orfeovského mýtu, zmíníme stručně základní literární kontext 2. poloviny 19. století. V tomto časovém období jsme svědky dozrívajícího romantismu, který se ve francouzské literatuře uplatňuje už od konce 18. století. Na rozdíl od klasicismu zdůrazňuje romantismus citovost. Friedrich Schlegel jej dokonce definoval jako „*bezmeznou vznětlivost citu*“.<sup>16</sup> V romantismu se totiž nejvíce uplatňuje právě „*expandující citovost, tvorba jako zvnějšňování duše, jedinečná osobní perspektiva povýšená na nejvyšší zákon*...“<sup>17</sup> Pro romantiky je důležité nitro jedince a jeho duše, neboť romantické umění vyrůstá z niterných rozporů. Vnitřní svět a řád systematizuje vnější svět, protože lyrický subjekt zaujímá vůči vnějšímu světu své osobní stanovisko. Právě důraz na niternost a subjektivitu je spojen s individualitou jedince a jeho prožitky. Romantický tvůrce i hrdina se často domnívají, že jsou obdařeni nedoceněnou genialitou, která je vykazuje ze společnosti. Toto vyloučení nebo případný únik pak romantický subjekt realizuje do myšlených časových sekvencí minulosti – nejčastěji do středověku nebo budoucnosti. Jindy naopak utíká ve svojí fantazii do exotických a vysněných krajů. Často dochází i k vytváření paralelních světů v mysli jedince v podobě snů, vizí atd.

V roce 1886 vzniká ve Francii symbolismus. Programní zásady tohoto literárního proudu vyjadřoval *Manifest symbolismu*, jehož autorem byl Jean Moréas a který vyšel v deníku *Le Figaro* v září 1886. Moréas v této stati charakterizuje symbolismus jako archetypální a komplexní styl, plný záhadných elips, pleonasmů, anakolutů. Veršová metrika symbolistních umělců měla vycházet ze starých veršových struktur oživených a uspořádaných do tzv. nepořádku umně uspořádaného. Básnický jazyk symbolismu byl strojený, nejasný a významově zatížený symboly. Valéry se k symbolům vyjádřil takto: „*Le symbolisme est l'ensemble des gens qui ont cru que le mot symbole avait un sens*.“<sup>18</sup> Jinými slovy básnický jazyk obsahoval symboly k vyjádření vztahu mezi obrazem nějaké skutečnosti a její vnitřní podstatou či významem.

Dekadentní tendenci můžeme spatřovat mezi lety 1880-1900. Původním termínem dekadence ironicky označovali francouzští parnasistní básníci Baucclair a Vicaire básníky, kteří se hlásili k odkazu Charlese Baudelaira v parodii *Les Délivescences d'Adoré Floupette* z roku 1885, odkud byl zpopularizován. Skupina těchto básníků posměšný název přijala a

<sup>16</sup> VANĚK, Václav (ed.) (2009): *Rozkošný hrob*, Příbram: Pistorius a Olšanská, s. 7

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>18</sup> ILLOUZ, Jean-Nicolas (2005): *Les manifestes symbolistes*. *Littérature.*, č. 139, s. 99

pojmenovali tak svoje literární hnutí. Dekadentní umění na rozdíl od symbolistního rezignovalo na hledání nadosobního ideálu, ke kterému se vztahoval symbol. Dekadence se obracela stejně jako romantismus k nitru básníka, podvědomí a snům. Nejvíce se zaměřovala na stavy melancholie, hnusu, únavy atd. Za dekadentní bylo považováno vše, co kráčelo mimo normu a neutrálnost, ať se to týkalo lidského zevnějšku (nápadný oděv) nebo psychiky (šílenství, obscénnost). Později bylo dekadencí pojímáno označení sociálních jevů provázejících pocit civilizačního úpadku, jako příznakový, polemický poukaz na pokleslost, úpadkovost ve vztahu k tradičním, takzvaným klasickým či dokonce historicky odůvodněným hodnotovým hierarchiím. V širokém slova smyslu byla dekadence označením úpadkovosti hlavně v souvislosti s náboženskými a mravními hodnotami, které na konci 19. století ztrácely na své všeobecné platnosti. Dekadence projevovala negativismus vůči křesťanským dogmatům, na druhou stranu ale v jistém smyslu obdivovala antickou civilizaci a satanismus.

### **3. 1. Orfeova ztráta milované bytosti**

Zaměříme-li se na konkrétní motivy orfeovského mýtu, pak jedním z nejdůležitějších je ztráta milované bytosti, případně ztráta lásky, která je zde vypodobena jako smrt milované ženy, můžeme však hovořit o ztrátě lásky ve zcela obecném a širším měřítku. Orfeus prochází procesem celkové zmatenosti, truchlení a žalu, kdy sedm dní pláče, toulá se po břehu řeky Styx a pokouší se opět dostat do království mrtvých. Nakonec se vrací na zem a zpívá žalostné písně. V jeho životě nedojde ke smíření, jeho osud končí tragickou smrtí a s milovanou Eurydikou se Orfeus patrně setkává až poté v říši mrtvých. Motiv ztráty milované osoby jsou velmi časté v poezii, máme-li však na mysli básníka, který v souvislosti se ztrátou lásky odkazoval přímo k mytickému Orfeovi, je jím ve francouzské poezii 19. století Gérard de Nerval.

Tento básník romantismu nerozvinul postavu Orfea systematicky, nevěnoval mu žádnou báseň, sonet či jakoukoliv prózu. V jeho díle se však vyskytují narážky na námi rozebíraný mýtus. V této práci se zaměříme především na odkazy v jeho lyrické sbírce básní *Chiméry* (*Les Chimères*, 1856) - sbírku dvanácti sonetů. Jedná se o poetickou formu jeho deníků, vydaných pod názvem *Cesta do Orientu* (*Voyage en Orient*, 1851), které jsou velmi inspirovány jeho cestami, při kterých se pokoušel nalézt „střed“ světa či pozůstatky zaniklého zlatého věku, kde by mohl dožít u zdroje dávných životních sil. Svě cesty směřoval až do Egypta, Konstantinopole, Libanonu až k hranicím Palestiny. Cesty mu však nevyplnily jeho

idealistické představy a zavalila je vlna skepticismu. Ještě před jejich podniknutím podléhal psychickým nemocem, které o několik let později přispěly k jeho dodnes nevyjasněnému úmrtí. Sbíрка *Chiméry* vyšla krátce před jeho smrtí.

Úvodní *El Desdichado* je nejznámější Nervalovou básní a zároveň velice příznačnou ukázkou poetiky tajemna, snových nálad, změněných stavů vědomí a stírání hranic mezi snem a realitou a vyjadřování citově nadneseného. Nerval v této sbírce reevokuje vlastní prožitky, ale jsou zde také nejrůznější intertextové odkazy k orientálním civilizacím, antické civilizaci, nejrůznějším mytickým postavám, ale i k alchymii a astrologii. Vedle básnickovy skutečné minulosti se tu ozývá také iluze zmizelé minulosti, zvláště ve spojení se ztrátou milované bytosti.

Mýtus o Orfeovi můžeme objevit v souvislosti s motivem ztráty, který je souznačný s motivem ztráty Eurydiky. Tento motiv je v Nervalově díle velmi častý a zřejmě souvisí s jeho komplikovaným vztahem k herečce Jenny Colonové, který skončil odmítnutím básníka. Jenny se pak provdala za flétnistu a zanedlouho po svatbě zemřela. Orfeus, explicitně zmíněný v poslední strofě, je pro Nervalu symbolem získání a ztráty, neboť nejprve vyprosí mrtvou Eurydiku od Háda, ale pak ji opět již navždy ztrácí, když nesplní Hádovu podmínku a ohlédne se na ni.

*El Desdichado* se pohybuje ve stejných dimenzích získání a opětovné ztráty, jak napovídá verš: „*J'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron*.“<sup>19</sup> Tento zmíněný motiv ztráty může být interpretován i jako romantická ztráta iluzí a snů, jako nepřekonatelná propast mezi světem snů a vzpomínek – a realitou. Lyrický subjekt, který hned v úvodním verši označuje za vdovce, ztrácí milovanou bytost, protože ji používá jako prostředek své estetické tvorby, a tato inspirace, iluze či vzpomínka na milovanou bytost končí ve chvíli, kdy si uvědomí skutečnost. Rozpor mezi těmito dvěma protikladnými světy reality a snu přináší romantickému umělci utrpení. Nerval se tento paradox dvou světů snaží vysvětlit tak, že vnitřní pocity staví na úroveň vnější reality. „*Je crois être amoureux ? Mais si je crois l'être , je le suis*.“<sup>20</sup>

Obdobně můžeme motiv ztráty rozšířit také na ztrátu štěstí a světla. Báseň je charakteristická negativistickými epitety (tmavý, zoufalý) a vyobrazením tmavých, zhaslých objektů (černé slunce melancholie, mrtvá hvězda), což dotváří celkovou chmurnou atmosféru

<sup>19</sup> NERVAL, Gérard de (1999): *Chiméry/ Les Chimères*, Praha: Trigon, s. 3.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 9

básně podpořenou metaforou vyhaslého slunce evokujícího osobní vyhoření a konečnou ztrátu životní energie. Temnota a temné barvy symbolizují v básni zmíněnou říši mrtvých, kam zřejmě dvakrát mířil lyrický subjekt přes řeku Acheron – jednou v podobě Orfea a poté jako autor sám.

### **3. 2. Orfeus hudebník**

Významný německý filozof druhé poloviny 19. století Friedrich Nietzsche ve svém díle *Zrození tragédie z ducha hudby* vychází z řeckého umění a je toho názoru, že dokonalé umělecké dílo je složeno ze dvou základních principů, dionýského a apollinského,<sup>21</sup> odvozených od starořeckých bohů Dionýsa a Apollóna. Dionýský princip představuje umění expresivní, iracionální, empatické, a proto tradičně převažuje v hudbě a tanci. Apollinský oproti tomu zdůrazňuje řád, rozumový a intelektuální základ. Oba živly se velmi často doplňují a umělecká díla jsou prostoupena oběma živly. Náznaky této duality se objevují ve 2. polovině 19. století v souvislosti s polaritou romantického, sentimentálního a klasického umění. Oba řečtí bohové, po kterých Nietzsche pojmenoval tyto principy jsou úzce spjati s Orfeem. Na vázovém vyobrazení se totiž velmi podobá Apollónovi, také tím, že lyra byla symbolickým nástrojem tohoto boha. Na druhou stranu je však spojován i s Dionýsem, na opačné straně vázy je Dionýsos s menádami. „*V mýtech bývá postava Orfea spojována nejen s apollinskými prvky, jako je slunce, hudba a zpěv, ale také s prvky dionýskými, mezi něž patří Orfeův sestup do podsvětí nebo rozervání mainadami.*“<sup>22</sup>

Orfeovy pozoruhodné umělecké dovednosti a zejména jeho zpěv a hra na lyru jsou součástí původního mýtu a ten se objevuje i v dílech autorů, kteří si jej vypůjčovali. Za pomoci Orfeovy lyry se lyrickému subjektu v Nervalově *El Deschichadu* dařilo proměnit žal a trápení v hudbu. V lyrizované próze Andrého Gida *Krmě pozemské (Les Nourritures terrestres, 1897)* je aspekt hudby jakožto smyslově vnímaného zvuku rovněž velmi důležitý. Orfeus je v tomto senzualním díle explicitně přítomen ve čtvrté knize v *Baladě o nejslavnějších milencích*. Vypravěčovo „já“ se stylizuje do mužského protějšku známých mileneckých dvojic a v poslední strofě i do Orfea, který svým pohledem Eurydiku navždy „zahnal“.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, Friedrich (1993): *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, s. 11

<sup>22</sup> BERÁNKOVÁ, Lenka (2012). *Orfeův odraz v umění*, Brno: Masarykova univerzita, s. 27

« *Eurydice, ma belle, je suis pour vous Orphée*  
*Qui d'un regard, dans les enfers, vous répudie,*  
*Importuné d'être suivi* »<sup>23</sup>

Gidovo dílo *Krmě pozemské* se soustřeďuje na smyslové vnímání světa, oslavují lidské touhy, pozemský život s přihlédnutím na jeho hmotnou a smyslnou stránku oproti asketickému prosazování abstraktní duchovnosti. Lyrický subjekt se dostává do kontaktu s vnějším světem pomocí pěti smyslů, které jsou v této próze jedinečnou spojnicí s okolním prostorem. V tomto trojverší můžeme zaznamenat důležitost zrakového vjemu – pohledu na Eurydiku, který se stal zlomovým momentem a způsobil její definitivní ztrátu. Před sepsáním tohoto díla Gide dlouhou dobu cestoval, jak je popsáno i v prvním oddílu: „*J'ai passé trois années de voyage à oublier au contraire tout ce que j'avais appris par la tête. Cette désinstruction fut lente et difficile; elle me fut plus utile que toutes les instructions imposées par les hommes, et vraiment le commencement d'une éducation*“ Poslední verš (importuné d'être suivi) vyzívá k hledání vlastního osudu.

Gide miloval hudbu, byl jejím velkým znalcem a své vědomosti z této oblasti často promítal do svých literárních děl, která jsou typická svojí muzikalitou. V tomto díle je tomu však jinak, hudba má spíše povahu zvuků přírody či jedné melodie pastýřské flétny, která může být odvozena z Vergiliových *Zpěvů pastýřských*, kterými je toto dílo také inspirováno.<sup>24</sup>

V Nervalových *Chimérách* i Gidových *Krmě pozemských* lze nalézt znaky výše charakterizovaného symbolismu, jako literárního směru, který se rozvíjel ve druhé polovině devatenáctého století. Paul Valéry, pišící své první verše v duchu toho literárního směru rovněž obdivoval starověkou mytologii, jejíž prvky nápadně uplatňoval ve své poezii. Orfea evokoval ve sbírce *Album starších veršů* (*Album des vers anciens, 1927*), kde věnuje mytickému hrdinovi vlastní sonet s názvem *Orfeus*. V básni kromě symbolické postavy Orfea vystupuje navíc mytický Ampflion, rovněž hráč na lyru, který díky svým hudebním schopnostem dokázal zajistit výstavbu opevnění Théb.

Mallarmé Valéryho oceňoval a byl inspirován vznešeností jeho veršů nesoucích poselství své doby.<sup>25</sup> Mallarmého poezie, často označovaná jako orfická, přesto neobsahuje ani jedinou

<sup>23</sup> GIDE, André (1921): *Les nourritures terrestres*, Paris: Gallimard, s. 345

<sup>24</sup> VRCHOVECKÁ, Jana (2011): *Od smyslového prožitku k transcendentálnímu ve vybraných dílech: A. Gida (Les nourritures terrestres) a J. M. G. Le Clézia (L'extase matérielle)*. [diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova

<sup>25</sup> Mc.STEWART, William (1970): *Peut-on parler d'un „orphisme“ de Valéry?* Cahier de l'Association internationale des études francaises . č. 1, s. 189.

explicitní zmínku o Orfeovi. Mýtem se však básník zabýval ve své kompilaci *Antičtí bohové (Les dieux antiques, 1880)*, která je volnou adaptací díla britského historika G. W. Coxe *Manual of Mythology*.<sup>26</sup> Mallarmé se zde přiklání k názoru, že mýty různých civilizací mají společný základ, kterým je specifické vidění přírody vycházející z naivity lidí, věřících v paralelu mezi chováním lidí a přírody. Lidé personifikovali přírodní objekty a domnívali se, že zapadající Slunce umírá a znovu se při východu narodí. Mytické příběhy tak vycházely z jejich chápání světa, odvozené z toho co viděli a slyšeli okolo sebe. Popisovaly jejich každodenní život a všem lidem společenství byly srozumitelné. Dnešní význam některých mytických objektů se však vytratil, a proto mohou dnes být chápány odlišně. Mallarmé již odmítal opakovat již existující mýty, ale nabádal k vytvoření mýtů nových, moderních, čili takových, které budou odrážet aktuální chápání světa. Orfea, jak jsme předeslali, ve svých básních nezmiňuje, ale v díle o antických bozích nabízí pojetí orfeovského mýtu, tak jak byl vnímán antickou civilizací. Orfea vidí jako symbol tvořivosti a energie větru, který si pohrává s větvemi stromů a zpívá. V očích jiných lidí byl Orfeus symbolem rána a ranního vánku, který doprovází úsvit (Eurydika), večerní západ slunce, který je pohlcen temnotou pak symbolizoval podsvětí. Orfeus také mohl být vnímán jako slunce, které každý večer zapadá, aby ráno znovu vyšlo spolu s jitřenkou. Západ Slunce byl přirovnáván k Orfeově sestupu do podsvětí za účelem osvobození Eurydiky z podsvětí a vyzvednutí zpět na oblohu v podobě hvězdy.

---

<sup>26</sup> KUSHNER, Eva (1961): *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris: Nizet, s.275

#### 4. Transformace starého mýtu v mýtus moderní doby – Orfeus ve 20. století

V Baudelairově poezii se objevuje opozice moderního a antického světa. V básni sbírky *Květy zla (Les Fleurs du mal, 1857)* nazvané *Labuť (La Cygne)* se lyrický subjekt obrací k antickému světu jako k civilizaci řádu, harmonie, zakotvenosti člověka ve vnějším světě. V této básni věnované Victoru Hugovi Baudelaire poukazuje na modernizaci Paříže, ke které došlo mezi lety 1852-1870 a rychlost s jakou se mění svět. Přestavba změnila staré středověké město v moderní metropoli a právě tato proměna Paříže vyvolává v Baudelairově básnickém subjektu pocity osamění, izolace a anonymity v moderním světě. Antický svět pak pro něj znamená bolestně nostalgický symbol „starého“ světa (*Vzpomínám na tebe, vznešená Andromaché!*)<sup>27</sup>, který se nezadržitelnou rychlostí mění v nový svět zcela odlišného řádu.

Spolu s rozmachem techniky, nových vědních oborů, automatizací, došlo i k proměně poezie. Básníci se snažili vymezit vůči předchozím básnickým směrům a hledali nové způsoby sebevyjádření, nový básnický jazyk, kterým by dokázali zachytit novou realitu. Básníci toužili použitým jazykem jít k podstatě věcí, jinými slovy požadavkem básnického jazyka bylo odstranit automatismus vnímání, ke kterému docházelo v souvislosti s dynamickým technickým rozvojem. Umělci užívali neobvyklých jazykových forem, hry se slovy, mísili jazykové vrstvy či užívali neobvyklých slov. Kromě jazyka i obsahová stránka poezie a otázka úkolu básníka se dovolávala nových odpovědí. Začíná se měnit status básníka jako jedinečného individualisty, tak jako tomu bylo v poezii 19. století. „*Ve své podstatě jsme svědky úsilí autorů vybědnout – protichůdnými směry – z dekadentismu „fin de siècle“, dobrat se nového řešení otázky údělu jednotlivce i jeho integrace do nadosobního celku.*“<sup>28</sup> Ve Francii jsme v té době svědky vzniku mnoha avantgardních směrů tvořících v duchu právě zmíněných principů, k nimž také můžeme řadit snahu o spolupráci uměleckých disciplín neboli o součinnost všech druhů umění – poezie, prózy, výtvarného umění, různých dramatických a hudebních forem.<sup>29</sup>

Podle avantgardistů mělo být umění takové, které se zrodilo v hlavě umělce, aniž by napodobovalo jakýkoliv vnější jev. Z tohoto důvodu také tvůrci požadovali, aby dílo nebylo nijak vázáno na žádné stereotypy. Autor sám si rozhodoval o tom, co mělo být ztvárněným objektem bez ohledu na kanonické estetiky a programy. Jejich snahou bylo šokovat, vyvolat

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, Charles (2012): *Les fleurs du mal*, Paris: Flammarion, s. 69

<sup>28</sup> FISCHER, Jan Otakar (1983): *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, Praha: Academia, s. 291.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 297.

údiv a překvapení ve vnímání. Baudelairovu nostalgii po zaniklé antické slávě a obdivování pilířům evropské civilizace vystřídal zachycení přítomnosti a důraz na současný moderní technický svět, na dobu proměn a transformací celého světa, bouřlivý var před vypuknutím 1. světové války.

#### **4. 1. Apollinairův Orfeus**

Do tohoto prostředí vstupuje Apollinairova sbírka *Alkoholy* (1913), která shrnuje patnáct let jeho básnické tvorby a výrazně se vymezuje předchozí linii Baudelairovy poezie a celé symbolistní linii konce století. První verš sbírky „*enfin tu est las de ce monde ancien*“<sup>30</sup> svědčí o přesycenosti symbolistní poezii. Básnická sbírka *Alkoholy* nahlíží na svět kaleidoskopem všech tradic, které se snaží obsáhnout svojí mnohotvárnou syntetičností, jejímž účelem je prolnutí staré tradice s novým světem a hodnotami.

Orfea zde můžeme vidět v paralele s básníkem *Alkoholů*, který truchlí nad ztrátou lásky. „*Kromě básně Pásmo je sbírka motivována láskou, láskou nešťastnou, ze které pramení bolest, smutek, snění a melancholie.*“<sup>31</sup> Pásmo, přestože bylo napsáno jako poslední, tak bylo autorem umístěn na začátek sbírky. Básník se v ní loučí se starým životem a evokuje zrození nového básníka a umělce. Mimo jiné asociuje tradiční motivy a hodnoty k výdobytkům moderní doby. Zrození nového básníka nacházíme i v básni *Průvod, (Cortège)*, kde je lidské tělo sesbíráno lidem, který z ostatků vytvoří nového člověka/básníka, s nímž se ztotožňuje autor sám.

« *Le cortège passait et j'y cherchais mon corps*  
*Tous ce qui survenaient et n'étaient pas moi-même*  
*Amenaient un a un les morceaux de moi-même* »<sup>32</sup>

Ostatky, ze kterých se zrodí nový básník připomínají Orfeovy ostatky, které podle antické varianty mýtu byly taktéž sesbírány múzami a zavěšeny na oblohu. V antickém mýtu se tak Orfeus mění v cosi věčného a nadpozemského – souhvězdí, v Apollinairově verších dochází k zvěčnění poezie, předávané z generace na generaci lidmi, kteří oživují poezii a formují symbolické nové tělo básníka.

<sup>30</sup> APOLLINAIRE, Guillaume (1996): *Alkoholy*. Praha: Odeon, s. 9.

<sup>31</sup> „Na cestu novému překladu Apollinairových *Alkoholů*“ doslov Václava ČERNÉHO, in: APOLLINAIRE, Guillaume (1996): *Alkoholy*. Praha: Odeon, s. 136.

<sup>32</sup> APOLLINAIRE, Guillaume (2012): *Les Alcools*, Paris: Gallimard, s. 50



Nový básník není individualistou, který čerpá inspiraci výhradně ze svého nitra, svých pocitů a nešťastných lásek, ale jeho tvůrčím zdrojem se stává jeho okolí, život ulice, hlasy z kaváren. Básník se stává určitým zprostředkovatelem vnějšího dynamického světa a zachycuje jeho hlasy a zvuky, které pak odráží. Ještě více se tato proměna básníka projevuje v Apollinairově pozdější sbírce *Kaligramy (Calligrames, 1918)*, kde básně jsou tvořeny hlasy z ulice.

Mýtus o Orfeovi se v *Alkoholech* v nejzákladnější podobě explicitně vyskytuje v básních *Báseň čtená na svatbě André Salmona (Poème lu au mariage d'André Salmon)*. Zde je Orfeus součástí metafory o stolu se dvěma sklenicemi, jenž připodobňuje mrtvého s očima vrhajícími Orfeův pohled.

« *La table et les deux verres devinrent un mourant  
qui nous jeta le dernier regard d'Orphée* »<sup>33</sup>

Mrtvý, jehož oči jsou zatlačeny (pád sklenic), tak může být určitým vyjádření konce jedné epochy života jeho přítele, který se žení a zároveň i vzpomínkou na čas strávený spolu. V básni *Lotr (Le larron)* je Orfeus ztotožněn s ukřižovaným lotrem, který na Golgotě uzná Krista. V této básni tak ožívá vedle známého antického mýtu o Orfeovi i jeho méně známé interpretace, typické pro období pozdní antiky a středověku, kdy byl Orfeus často spojován s Kristem. Apollinairova poezie, vyznačující se svojí hravostí a mísením různých tradic a žánrů, tak Orfea uvádí jako křesťana, který se vzdal antických bohů.

## **4. 2. Orfeus vůdce**

Appolinaire se ztotožňoval s Orfeem, prostředníkem mezi životem a smrtí, tvůrce určité epochy. Do této role se zřetelně staví v souboru třiceti čtyřverší *Bestiář aneb Průvod Orfeův (Le Bestiaire ou Le cortège d'Orphée, 1911)* nebo v básnické próze *Zavražděný básník (Le Poète assassiné, 1916)*. Pohlédneme-li do historie specifického žánru bestiáře, zjistíme, že první exempláře existovaly už od antického Řecka, kde vznikl první anonymní bestiář Physiologus zhruba ve 2. století<sup>34</sup>. Poté byly bestiáře velice populárním žánrem středověku, neboť v sobě spojovaly malířské ilustrace zvířat spolu s textem, obsahujícím křesťanskou symboliku daného zvířete a morální ponaučení čerpané z Bible. Bestiáře tak slučovaly křesťanské hodnoty formou latinského exempla. Apollinairův *Bestiář* se nejprve

<sup>33</sup> APOLLINAIRE, Guillaume (2012): *Les Alcools*, Paris: Gallimard, s. 60-61

<sup>34</sup> The Medieval bestiary: Animals in the Middle Ages [online]. [cit. 2015-07-28]. Dostupné z: [bestiary.ca](http://bestiary.ca)

objevil v časopise *La Phalange* 15. června 1908, pod názvem *La marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*<sup>35</sup>. V roce 1910 poslal Apollinaire těchto třicet krátkých básní malíři Raoulu Dufymu a v příloženém dopise vyjádřil touhu po spolupráci a jeho vlastní přesvědčení o tom, že Dufyho malířské umění by ve spojení s jeho básněmi přineslo úžasný výsledek. Dufy vytvořil na Apollinairovo přání dřevoryty, které samostatně vystavil v salónu „Indépendants“ roku 1910. Dílo bylo publikováno v roce 1911 a postava obchodnice (la marchande) z původní časopisecké verze bez kreseb byla nahrazena Orfeem. Navíc zde došlo k připojení dalších nových básní oproti původní verzi v *La Phalange*. Apollinairův *Bestiář* lze hodnotit jako kubistické dílo, neboť naplňuje klíčovou touhu moderních umělců počátků 20. století, kterou je syntéza různých perspektiv a propojení různých druhů umění v jediném uměleckém díle. Smysl *Bestiáře* tak do značné míry spočívá právě v oné pluralitě účinnosti obou umělců, propojení jejich děl – výtvarného a básnického, kde dochází ke konfrontaci dvou uměleckých ztvárnění, které lze studovat jak samostatně, tak ve vzájemném dialogu.<sup>36</sup>

Básně *Bestiáře* mají velmi jednoduchou formu čtyřverší<sup>37</sup> a jsou zakončeny určitou humornou nebo nostalgickou tečkou, ke které směřuje celková kompozice básně. Postava Orfea tvoří leitmotiv celé sbírky, ve které se nacházejí právě čtyři básně (a čtyři kresby) věnované právě Orfeovi. Orfeus celý cyklus otevírá, nevystupuje však na jeho konci, ale uvnitř cyklu se s ním ještě třikrát setkáváme. Kompozice se jeví jako neuzavřený celek s vracející se hlavní jednotící postavou. Při volbě Orfea Apollinaire vycházel z antického mýtu a své poznatky o něm shrnul v doprovodných poznámkách na konci *Bestiáře*:

*„Orphée était natif de la Thrace. Ce sublime poète jouait d’une lyre que Mercure lui avait donnée. Elle était composée d’une carapace de tortue, de cuir collé à l’entour, de deux branches, d’un chevalet, et de cordes faites avec des boyaux de brebis. Mercure donna également de ces lyres à Apollon et à Amphion. Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes venaient écouter son cantique. Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts. Fondé dans la magie, il connut l’avenir et prédit chrétiennement l’avènement du Sauveur.“*<sup>38</sup>

<sup>35</sup> BERNSTOCK, Judith E. (1991): *Under The Spell of Orpheus: the Persistence of a Myth in Twentieth Century Art*. Carbondale: [s.n.]

<sup>36</sup> DÉCAUDIN, Michel (1970): *Deux aspects du mythe orphique au XX<sup>e</sup> siècle: Apollinaire, Cocteau*. In: *Cahier de l’Association internationale des études françaises.*, roč 22, č. 22, s. 215-227.

<sup>37</sup> BOHN, Willard (2004): „Contemplating Apollinaire’s „Bestiaire““. In: *The Modern Language Review*. roč. 99, č. 1, s. 45-51.

<sup>38</sup> APOLLINAIRE, Guillaume (2012): *Alcools, suivi de Le Bestiaire, illustré par Raoul Dufy, et de Vitam impendere amori*. Paris: Gallimard, s. 175.

Propojení básnického textu a obrazu pravděpodobně nebylo promyšleným konceptem, ale dílem kreativní imaginace, proměňující celý charakter díla, které se tak stává zábavnější, hravější, obrazy navíc vhodně podtrhují symbolický charakter Orfea. Ten v některých básních a vyobrazeních se hlásí k Ježíši, jako tomu bylo již v básni *Lotr*. Spojení Orfea s Kristem má mnoha staletou tradici, ke které Apollinaire zřejmě odkazuje. Na nalezené fresce ze 4. století byl totiž Orfeus vypodobněn jako alegorie Krista s lyrou, která zde působila jako atribut jeho velké převahy nad zvířecím světem. Toto zobrazení a Orfeova konverze k monoteismu, známá z pozdně antických legend<sup>39</sup> inspirovala Apollinairův *Bestiář*, kde je zobrazen Orfeus jako dominující nad zvířecími motivy. Orfeus se ve verších hlásí ke Kristovi jako spasiteli, stejně tak jako v básni *Lotr*. Apollinaire opět využívá prolnutí křesťanské a antické tradice, neboť toto mísení prvků různých tradic je pro něj symptomatické.

*«Que ton coeur soit l'appât et le ciel, la piscine!  
Car, pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine  
Egale-t-il, et par la forme et la saveur  
Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, Mon Sauveur».*<sup>40</sup>

V Apollinairově provedení tak Orfeus působí mnohem příhodněji než původní obchodnice. Tento nový rozměr díla dosáhl až svými posledními modifikacemi. M. Poupon tvrdí, že kompoziční uspořádání *Bestiáře* je podobné jako v předchozích dílech *Alkoholy* a *Zavražděný básník*, kde stejně jako v *Bestiáři* hledání organizace diskurzu přivedlo Apollinaira k udělení textům nové myšlenky, která mu nebyla zpočátku zřejmá. Jisté je, že v tomto díle dochází opětovně ke ztotožnění básníka s Orfeem, jako tomu bylo v *Alkoholech*. Orfeus nemá funkci pouze historické a mytické postavy, ale je i univerzální zastřešující postavou umělce, básníka, případně představuje Apollinaira samotného jako jednotící postavu celé sbírky, nejen tedy postavu pěvce a hráče na lyru, který je schopen podmanit si celou živou říši zvířat i rostlin, ale zastupuje zde i určitou roli vůdce, který je v čele symbolického průvodu. Orfeus je zobrazen jako nadpřirozený jedinec, který je schopen vést dav za určitou ideou a cílem.

Kromě Orfea se v *Bestiáři* setkáváme i s Eurydikou, v básni nazvané *Had (Le Serpent)*. U Apollinaira je znovu biblický motiv hada spojen s postavami žen, tentokrát v perspektivě žen jako obětí uštknutí hadem. V básni zmiňuje tedy právě Eurydiku, Kleopatru a biblickou Evu.

<sup>39</sup>FRIEDMAN, John Block (1970): *Orpheus in the Middle Ages*. Massachusetts: Harvard University Press, s. 35

<sup>40</sup> APOLLINAIRE, Guillaume (2012): *Les Alcools*, Paris: Gallimard, s. 149.

Jak bylo uvedeno v první kapitole, Orfeus měl následovníky, kteří si říkali orfisté. Podobnou skupinu zamýšlet založit i Apollinaire. Nejenže dal svému cyklu podtitul *Průvod Orfeův*, ale i na umělecko-teoretické rovině předpokládal, že vytvoří umělecký program jejímž patronem by byl právě Orfeus. V téže době, okolo roku 1908, se stal autorem uměleckého programu, který nazval „nový lyrismus“, a který později okolo roku 1913 přejmenoval na orfismus. Apollinaire vyhlášoval, že orfismus má být syntézou tradičních umění. Stejně tak měl být nikoliv imitací, ale kreativním směrem. Orfismus nebyl v opozici vůči vědě, naopak tvrdil, že věda je pouze racionální formou básnické imaginace (básník tvoří Ikara, inženýr letadlo). Orfismus byl v určitém slova smyslu *l'art nouveau*, *l'art pur* neboli čisté umění, které nemělo za úkol zobrazovat vizuálně vnímanou realitu, ale umělec tvořil estetický objekt, který obdařoval vlastním smyslem. Orfismus předpokládal hru se slovy, mizení lyrického subjektu, kde jazyk převáží nad obsahem sdělení, takže umění bude vytvářet svůj autonomní verbální svět.

Orfea zmiňuje Apollinaire také ve své básnické próze *Zavražděný básník*. Jde o příběh velice hravý, plný humoru, intertextových souvislostí, mísí se do něho prvky dramatu i poezie. V jádru stojí příběh Kroniamantala, který je určitým symbolem či Apollinairovskou maskou. „*Apollinairova maska plní nejen roli ‚halící škrabošky, nýbrž má i funkci znaku, erbu, jímž se hlásíme k určitému postoji a údělu.*“<sup>41</sup> Nasazením masky se básník hlásí k mytickému básnickému osudu a přijímá jej. V poslední části a zejména v předposlední kapitole se hlavní hrdina ztotožňuje s mytickým Orfeem a umírá podobnou smrtí jako on: Kroniamantal umírá jako oběť hromadného vyvraždování básníků rozzuřeným zmanipulovaným davem. *Zavražděný básník* v sobě soustřeďuje veškeré podoby básnictví od lyrického básníka s romantickým opěvováním ženy a lásky po prokletého básníka vyvrženého společností a končícího tragickou smrtí mučedníka.

### **4.3. Orfeův hrob**

Dva důležití básníci 20. století - Pierre Emmanuel a Pierre Jean Jouve zmiňovali Orfea velmi často. V Jouvově díle se Orfeus nachází v jeho sbírce veršů *Matière celeste* z roku 1937. Tato sbírka navazuje a rozvíjí předchozí prozaické dílo *Dans les années profondes*. Jouve a znovu zde evokuje mýtus mrtvé milované Heleny. Příběh dvou hlavních protagonistů

---

<sup>41</sup> „Příběh mýtu a masky“ Anna Kareninová, in APOLLINAIRE, Guillaume (1993): *Zavražděný básník*, Praha: Paseka, s. 8.

Leonida a Heleny tak nově ožívá v poetickém a spirituálním duchu. Sbíрка se skládá ze tří tématických okruhů: Helena, sledující ztrátu lásky, Nada a Matière céleste, kde se objevují básně věnované mytickému Orfeovi. Jouve nabízí nové možnosti interpretace Orfea rozdílné od antických i pozdějších středověkých verzí a nachází tak svoje místo mezi moderními pojetími mýtu. Jedná se zde o novou myšlenku naléhavosti blížící se katastrofy ve spojitosti s blížící se druhou světovou válkou. Básník, který je prototypem Orfea nabírá nové dimenze - není knězem, prorokem ani polobohem, ale člověkem, který je obdařen schopností naladit se na společenské prostředí tak jako se thrácký Orfeus dokázal vcítit do přírody. Díky svojí lyře, která je velmi křehkým nástrojem stejně tak jako člověk sám, Orfeus dokáže vyjádřit svojí vizi, umí nahlížet do kolektivního podvědomí a pozorovat destruktivní tendence. „*La catastrophe la pire de la civilisation est a cette heure possible parce qu'elle se tient dans l'homme [...]*.”<sup>42</sup> Lyra sama o sobě je pak velmi častým motivem v básních – hlavním motivem první básně *Orfeus*, vyjadřuje básníkovu duši a její zvuk vyjadřuje lidské utrpení.

«*Une harpe ayant plusieurs cordes brisés  
Mais résistante de douleur et d'or sur le fond bleu  
Acharnée, et des mains suspendues des mains coupés  
Touchent en pleurant les accords.*»<sup>43</sup>

Básníkovým úkolem je projevit svůj instinkt chránící lidstvo před katastrofou, tím, že dokáže mnohem lépe než ostatní lidé vystihnout stav společnosti. Orfeova postava je poznamenána tehdejšími výzkumy v oblasti psychologie, neboť říše Háda je vnímána jako nevědomí.

Jouve nacházel v postavě Orfea symbolickou postavu svého vlastního života, stejně tak jako Pierre Emmanuel, který obdivoval Jouva pro jeho osobnost i dílo. V něm shledával ideál básníka. Básník se mu jeví jako osoba, která probouzí lid ke spirituálnímu boji v dobách dějinné krize. „*Le poète se tient, dit Emmanuel, au point même où la vie est la plus menacée, il soutient la menace et la conjure, la vie spirituelle est un combat qui met l'homme en cause a chaque instant.*”<sup>44</sup> Básníková úloha pak spočívá v střežení lidského bohatství a uchovávání důležitých hodnot. Orfeovi je věnována sbírka *Hrob Orfeův (Le tombeau d'Orphée, 1941)*. Orfeus stejně jako ve středověkých verzích je zde v souvislosti s Kristem.

<sup>42</sup>KUSHNER, Eva (1961): *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris: Nizet. s. 252

<sup>43</sup>JOUVE, Jean (1987): *Matière céleste*, in *Oeuvre I*, Paris: Mercure de France, s. 342

<sup>44</sup>KUSHNER, Eva (1961): *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris: Nizet. s. 252

#### 4. 4. Orfeus jako námět antimýtu a parodie

Mýtus o Orfeovi byl častým námětem parodie. „*Parodie se od vydání Scalierygovy poetiky tradičně chápe jako nápodoba, která imituje originální text a přitom se dílu, autorovi nebo jeho názoru vysmívá.*“<sup>45</sup> Do značné míry parodicky a satiricky se k tradičnímu mýtu o Orfeovi staví Baudelairova báseň *Vino vrahovo (Le vin de l'assassin)*, kde Baudelaire převrací původní antický mýtus.

Přestože zde není Orfeus zmíněn explicitně, souvislosti se zkoumaným mýtem jsou zřejmé. Těmito společnými prvky je motiv mrtvé manželky, znovu shledání manželky po její smrti (*j'implorai d'elle un rendez-vous*)<sup>46</sup>, existence jakéhosi „podsvětí“ či jiného světa (viz výkřik „*Jdi z toho světa*“<sup>47</sup>), smrt lyrického subjektu. Báseň začíná větou „*Ma femme est morte!*“<sup>48</sup>, což vnímáme jako určitou parafrázi na orfeovské „*Eurydice est morte!*“ Tato báseň je zpovědí básníka, který prošel ztrátou milované osoby. Po zvolání prvního verše bychom očekávali poezii nářku nad smrtí milované ženy, která by tvořila určitou paralelu s Orfeovým nešťastným nářkem po Eurydichině smrti. Následuje však další verš: „*je suis libre*“<sup>49</sup>, což obrací vnímání reality jiným směrem.

Parodie se v Baudelairově básni skrývá v nečekané reakci na ztrátu blízkého, totiž v radosti ze znovunabyté svobody: ten se teď může do sytosti věnovat radostem života ve všech jeho podobách (do sytosti pít, což následuje hned v dalším verši: „*Je puis donc boire tout mon soul*“).<sup>50</sup> V další strofě graduje báseň odhalením naprostého morálního úpadku, když vychází najevo příčina ženina úmrtí – vražda, spáchaná lyrickým subjektem básně. Orfeovy emoce hluboké lásky, citovost žalu a smutku jsou převedeny v opačné emoce cynismu, ironie, citové distance. Lyrický subjekt není zde pěvcem a básníkem, který proměňuje žal ve zpěv, ale je postaven do role vraha.

Do jisté míry naplnil kritéria parodie ve své tvorbě Jean Cocteau. Těžiště jeho orfeovské tvorby spočívá v dramatu. Jiří Konůpek zmiňuje specifičnost Cocteauovy dramatiky tzv. básnického dechu a dodává, že Jean Cocteau je básník s krví dramatika a v jeho tvorbě dochází k mísení poetična a dramatična: „*poetično s dramatičnem se mu prolíná v jediné scénické jsoucně*“.<sup>51</sup> V divadelní hře *Orfeus* je námi zkoumaná postava hlavním hrdinou.

<sup>45</sup> NUNNING, Ansgar (2006): Lexikon teorie literatury a kultury. Brno:Host, s. 805.

<sup>46</sup> BAUDELAIRE, Charles (1935): Les fleurs du mal, Paris: Flammarion s. 191.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 191.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 190

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 191

<sup>51</sup> KONŮPEK, Jiří (1967): „Cocteauova vzkříšená antika“. In: *Divadlo*, roč. 18, s. 34.

Srovnáme-li podobu antického zpracování mýtu o Orfeovi s Cocteauovým provedením, zjistíme, že původní příběh je do velké míry zachován. Zůstávají základní postavy Orfea a Eurydiky, stejně jako mystický sestup do podsvětí, pohled zpátky na Eurydiku, který způsobí její konečnou ztrátu. Ve skutečnosti však tento základní příběh sloužil Cocteauovi pouze jako výchozí dějové schéma. Na bázi antického tématu se mu podařilo vytvořit drama, které v sobě spojuje nejenom prvky antického mýtu, ale i prvky křesťanské, motivy surrealismu či dadaismu. Cocteau přetvořil některé původní struktury mýtu a vytvořit tak jakýsi „anti-mýtus“ pomocí parodie některých motivů, komických prvků, zbanalizováním a obrácením naruby vybraných aspektů původního mýtu a užitím motivů moderní civilizace 20. století. Můžeme říci, že tak Cocteau vytváří svoji vlastní mytologii. Od původní předlohy se autor odklání již samotnou formou zpracování tj. jednoaktovou divadelní hrou. Ta byla uvedena na scénu v Paříži roku 1926. Po dvaceti letech (v roce 1950) Cocteau natočil stejnojmenný film, který prošel od podoby divadelní hry určitou proměnou a od dramatu se v mnoha aspektech odlišuje.

V dramatu figurují tři hlavní postavy: Orfeus, Eurydika a autor přidává ještě záhadného anděla Heurtebise. „*Nešlo o anděla nebeského zvěstovatele, ale o posla onoho surreálna, té tajemné noci za zrcadlem, jež skrývá tajemství jsoucna a jež má kořeny v dávných orfických kultech, kde se skýtá mýtus antický s mýtem biblickým.*“<sup>52</sup> Heurtebise dodává celému příběhu určitý nádech tajemna a zároveň se vklínuje mezi Eurydiku a Orfea. Tato postava se v jeho dílech objevuje často, jedná se o ztělesnění odvážné chlapeckosti a pro autora zřejmě i erotický ideál. Hovorově totiž Heurtebise znamená „ten, kdo se dokáže postavit větru.“ Po Orfeově smrti se právě Heurtebise stává jejich andělem strážným a umožňuje oběma hrdinům setkání v mýtu věčného ráje, kam za nimi sám odlétá.

Drama se odehrává v Orfeově vile v Thrákii, který se podobá měšťanskému domu, je však zvláštní svojí atmosférou, neboť jeho okolí je velmi tajemné. „*Salón v Orfeově domě. Je to zvláštní salón. Nepodobá se salónům kouzelníků. Navzdory dubnovému nebi a jasnému světlu uhodneme, že tento salón je obklíčen tajemnými silami. I běžné předměty vypadají podezřele.*“<sup>53</sup> Orfeus je líčen jako uznávaný básník posedlý svojí tvorbou, neustále zdokonaluje svoje umění, které chce odpoutat od veškerých hranic a vytvořit tak absolutní poezii. Vztah Eurydiky a Orfea působí všedně, drama tedy není vystavěno na příběhu vášnivé

<sup>52</sup> KONŮPEK, Jiří (1967): „Cocteauova vzkříšená antika“. In: *Divadlo*, roč. 18, s. 34.

<sup>53</sup> COCTEAU, Jean (1876): *Thomas l'imposteur: Orphée ; La Voix humaine ; La Machine à écrire ; Poésis.* Moscou: Progres, s. 45

lásky, Orfeus a Eurydika prožívají „běžný“ vztah dvou lidí, kteří jsou vystaveni problémům každodenního života. Vztah je líčen až parodicky, když je Eurydika smutná z toho, že Orfeus tráví nejvíce času s koněm, který mu pomáhá s tvorbou. Postava koně je dalším záhadným přidaným prvkem dramatu. Není vysvětleno, kde se v Orfeově domácnosti vzal a proč autor zvolil právě jej jakožto tvůrce signálů, podle nichž Orfeus tvoří svoji poezii. Kůň zřejmě může být povahy dadaistické či surrealistické a zdrojem inspirace pak vlastní nevědomí. Eurydičinu smrt způsobí jed v dopisu od bakchantek, adresovaný Orfeovi.

Orfeus se za pomoci Heurtebise, kterého nejprve považoval za Eurydičina milence a spojence, dostane skrz zrcadlo do říše mrtvých, odkud získá Eurydiku zpět s podmínkou, že se na ni nesmí ohlédnout. Orfeus se toho dopustí a ztrácí Eurydiku navždy. Nakonec přičiněním bakchantek umírá; jeho hlava zůstává v místnosti na podstavci. Scéna končí vyšetřováním policie, která pátrá po Orfeovi a vyslychá Heurtebise. Orfeova hlava vypovídá jménem mrtvého, zatímco Heurtebise již uniká skrz zrcadlo do říše mrtvých, kde spojuje Eurydiku a Orfea. V poslední scéně dojde ke ztotožnění Orfea s Cocteauem, když při výslechu Orfeova hlava říká, že jméno oběti je Cocteau.

Vlastní mytologii vytváří Cocteau právě stylizací určitého tajemna v souvislosti s postavami a v prostoru, kde se děj odehrává. V některých motivech skutečně dochází k vytvoření parodie v momentech, kdy Orfeus ztrácí podruhé Eurydiku se slovy „no konečně“. Dalším prvkem, zpracovaným s humorným odstupem, je záhadný kůň, prostředník absolutní poezie, anebo sama postava Orfea, který se mění z tragického hrdiny v hrdinu všedního. Orfeus není výrazným typem hrdiny určovaného nelítostným osudem, ale nabývá charakteru básníka, který je zavalen prací a nemá tak čas na svoji manželku. Celkové vyznění hry je mnohoznačné, neboť nabízí velkou škálu interpretačních perspektiv. Dílo v sobě propojuje tradice antické i křesťanské, ale zároveň je mísí s objekty moderní civilizace, které jsou pak více rozvinuty ve filmových zpracování z let 1949 s 1959, kde smrt komunikuje se svými sluhy pomocí elektrického přístroje, zatímco postava Heurtebise dělá Orfeovi šoféra a řídí moderní vůz.

#### **4. 5. Eurydika**

Stopy orfeovského mýtu nekončí námi vymezeným dějinným obdobím, ale pokračují dál v dílech dalších autorů až do současnosti. Počínaje 30. a 40. lety se do popředí dostává postava Eurydiky, která do té doby byla ve ztvárněních orfeovského mýtu druhotnou



postavou, jak to ukazuje i předchozí zkoumání. Eurydika hraje v původním mýtu pouze pasivní roli a můžeme uvažovat i možnost, že byla pouze stínem nebo Orfeovou představou.<sup>54</sup> Této myšlence by odpovídala i citace ze *Zpěvů rolnických*. Nedožíváme se o této postavě více, než to, že je Orfeovou manželkou a umírá, na následky uštknutí hadem, kterého si nevšimla, když utíkala před dychtivým Aristaiem. V mýtu však nezastává tak důležitou roli jako Orfeus, který je obdařen rozmanitými schopnostmi, hrdinně sestupuje do podsvětí a nakonec tragicky umírá.

Už v Cocteauově hře se Eurydičina role poněkud mění. Eurydika sehrává úlohu aktivnější, projevuje svoji nespokojenost v manželství s Orfeem, domlouvá se s Heurtebisem. V roce 1941 se na jevišti poprvé objevuje *Eurydika (Eurydice)* Jeana Anouilhe, kde se této postavě dává větší prostor a role je stejně důležitá, možná i důležitější než Orfeova. Anouilhovi se podařilo zredukovat celý mýtus na psychologické drama mezi dvěma hlavními postavami, Orfeem a Eurydikou.<sup>55</sup>

Orfeus je v této divadelní hře smutným hráčem na housle, který rezignoval na svůj osud a smířil se s tím, že v životě nikdy nevydělá dost peněz, aby se osamostatnil od svého otce. Ten si svůj život neumí představit bez svého syna a jejich společné obživy – hry na housle a harfu ve večerních podnikcích. Eurydika a Orfeus se setkají v baru, kde Orfeus hraje, a osudově se zamilují. Jejich okolí se jim najednou zdá zajímavé a chtějí okamžitě zanechat dosavadního života a být pouze spolu. Oba vedou dlouhý dialog o své budoucnosti, přestože se znají pouze krátkou chvíli. Prožívají však svůj milostný příběh ve svých představách, neboť ve skutečném světě je jim záhy odepřen. K ránu jde Eurydika nakoupit ovoce s tím záměrem, že Orfea opustí, z důvodu, který mu vysvětluje v dopise – nedokázala by naplnit představu sebe sama jako vhodné partnerky. Eurydika umírá následkem autonehody, Orfeus má možnost ji získat zpět, pokud se na ni až do svítání nepodívá. Tuto podmínku se mu nepodaří splnit a ztrácí Eurydiku navždy. V posledním dějství se k Orfeovi vrací jeho otec spolu s tajuplným panem Henrim, který je ztělesněním osudu, a diskutují o životě a smrti. Život se z pohledu otce jeví jako bezvýznamné úspěchy a zklamání, jídlo a peníze. Taková skutečnost by nikdy nedokázala učinit mileneckou dvojici šťastnou, a proto Orfeus přijímá nabídku pana Henriho a místo života volí smrt, a tak se nerozlučně spojí s Eurydikou, tam, kde jejich láska může dojít naplnění. Fyzické tělo je překážkou lásky obou protagonistů, kteří si přejí znát jeden druhého jako víc než sebe sama. Aby zakusili absolutní lásku, jak si oba přejí, musí zemřít.

<sup>54</sup> KUSHNER, Eva (1961): *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris: Nizet., s. 411

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 419

Autor se inspiroval Ovidiem a Vergiliem, u nichž je neštěstí obou hrdinů předem dáno, naprosto však vynechává Orfeův sestup do podsvětí a nahrazuje ho triviálnější verzí. Tato část je v tradičním mýtu velmi důležitá a u obou starořímských autorů detailně popsána. V *Eurydice* se však existence podsvětí nepředpokládá, naopak peklo v tomto psychologickém dramatu existuje v jejich nitru, a projevuje se negativními charakterovými vlastnosti. U antických autorů byla láska spojována s životem, takže Orfeus se vydal do posvětí, aby zajistil spojení lásky a života. Orfeus není schopen přijmout Eurydiku takovou v její lidskosti, a proto jedině smrt může této milenecké dvojici být východiskem, neboť jejich vztah na tomto světě nemůže dojít naplnění. Orfeova smrt skončí zcela opačným způsobem než v tradičním antickém mýtu. V antickém mýtu umírá tragickou smrtí roztrhán bakchantkami, kdežto v Anouilhově podání se svobodně rozhoduje pro smrt, a konec tedy vyznívá šťastně a smířlivě.

Vzkříšená Eurydika je jak v Cocteauově, tak i v Anouilhově podání pouhým „člověkem“. Autor zachovává také motiv ohlednutí za Eurydikou. Ten má v původních mýtech různý význam. Eva Kushner ve své disertační práci zmiňuje různé důvody: netrpělivost zamilovaných, lidskou vášeň, cituje také Belessorta, který je toho názoru, že jde o lásku, která přemáhá všechno krom sebe samé. Nejen v Anouilhově dramatu a Cocteauově divadelní hře hraje Eurydika důležitou roli. Ve 30. letech vzniká románové dílo Marguerite Yourcenarové *Nová Eurydika*, které však již spadá do prozaické tvorby.

## 5. Srovnání

V předchozích kapitolách jsme představili autory 19. a první poloviny 20. století, u kterých mýtus o Orfeovi vystupoval v jejich literárních dílech. Každý autor vyčlenil Orfeovi různě široký prostor, proto je obtížné srovnávat autory, v jejichž tvorbě je Orfeus centrální postavou a autory, kde je spíše okrajovým motivem. Orfeovský mýtus má ve většině zpracování společné rysy a signalizuje určité významy, které jsou mnohdy společné, neboť vychází z podstaty mýtu, případně obohacují původní antický mýtus o další nové významy. Tyto významy, které byly nastíněny v předchozích kapitolách nyní porovnáme a pokusíme se nalézt nejčastější užití Orfea.

Nejvíce je mýtus o Orfeovi spojován se ztrátou. Ztráta Eurydiky – milované osoby je centrálním motivem a v této práci to není pouze Nerval, Jouve, Pierre Emmanuel nebo Gide, kde je tento význam nejpatrnější, ale i u dalších autorů – například Apollinaire. Ztráta nemusí být totiž spojována vždy s negativními okolnostmi smrti milované osoby (Nerval, Jouve), ale může znamenat i zánik a znovuzrození, tak jako je tomu u Apollinaire, kde se ostatky Orfea mění v nového básníka.

Orfeus je zajímavý proto, že není prototypem pouze jedné určité vlastnosti, schopnosti, ale je mnohotvárný a v literárních dílech se objevuje s různým posláním. V určitých případech je básníkem, který dokáže poukázat na palčivé problémy společnosti. V Apollinairově poezii pak narážíme na jeho vůdčí pojetí, Orfeus je jednotícím motivem celého *Bestiáře*, kde dominuje jeho postava nad zvířecí říší. Jeho polobožský původ z něj může činit mystickou postavu. V Cocteaově divadelní hře je zdůrazněna Orfeova lidská stránka, stejně tak jako v básních Jouva, kde Orfeus má neobyčejné schopnosti vložit do svého zpěvu úděl člověka. Eva Kushner zmiňuje Orfea jako antického hrdinu, který je věrný Eurydice a umírá mučednickou smrtí, připomínající křesťanskou legendaristiku.

Lyra sedmistrunná je pozoruhodným nástrojem, který působí pozitivně na lidskou psychiku, její tóny jsou velmi působivé na lidské city, proto Orfeova schopnost podmanit si své posluchače. V *El Desdichadu* pomocí lyry básnický subjekt vyjadřuje své pocity, v Jouveově básni *Orfeus* je to nástroj, který vyjadřuje lidské utrpení – poté co Eurydika zemře, není slyšet než Orfeovu lyru.

Ve výše zmíněných Orfeových stopách v moderní poezii není pouze Orfeus, ale i další důležité složky původního mýtu. Vedle Orfea je to také Eurydika, která je po jeho boku v

Nervalově básni zobrazena jako mrtvá hvězda (*ma seule étoile est morte*), nebo u Gida jako mystická bytost, která pobízí lyrický subjekt k následování svého vlastního osudu. Později je k Eurydice obrácena větší pozornost a přestává být pouze „druhotnou“ postavou. Poprvé je hlavní protagonistkou v Offenbachově opeře *Orfeus v podsvětí*, která představuje humornou parodii na původní mýtus a poté velmi často zmiňována ve 20. století. Zde zejména ve dramatických zpracováních tvoří komplementární postavu k Orfeovi. Autoři dramatu vytváří i další nové postavy, které připojují k tradičním – Heurtebise, Orfeova otce, Eurydičinu matku atd.

V literatuře nenalezneme pouze odkazy na Orfea a Eurydiku, ale můžeme zaměřit svoji pozornost i na další důležité elementy Orfeova mýtu. Záleží, zda nás bude zajímat motiv hada, podsvětní říše nebo bohové, kteří jsou spjati s Orfeem – Dionýsos a Apollón.

## 6. Závěr

Tato bakalářská práce se pokusila sledovat vývoj mýtu o Orfeovi se zaměřením na druhou polovinu 19. století a první polovinu 20. století. Snažili jsme se náznakově postihnout literární směry zkoumaných období. Hlavním cílem však bylo zachytit variace na mytického Orfea. Z našeho zkoumání vyplynulo zjištění, že antická mytologie byla v celých literárních dějinách velmi důležitým zdrojem aluzí, alegorií, paralel, do té míry, že moudrost antických mýtů je stejně závažným odkazem jako křesťanská tradice.

V první části se podařilo shrnout nejznámější a pro naše zkoumání výchozí varianty mýtu u Ovidia a Vergilia a jejich rozdíly. Zajímavým poznatkem pak bylo zjištění, že antický mýtus neustrnul v té podobě, jaká je dnes všeobecně známa, ale už v antickém období vznikaly ne příliš známé verze – zejména Orfeovo pozdější odmítnutí antických bohů, přiklonění se k monoteismu a případná další vyobrazení, kde je Orfeus spojován s Ježíšem Kristem. Tyto poznatky by zasloužily hlubšího zpracování, neboť Orfeus hlásící se ke Kristu je přítomen i v dílech moderních umělců – Apollinaira, Jouva, Emmanuela a dalších.

Z analýz básní a děl s orfeovskými motivy jsme vysledovali jistou podobnost u romantického a symbolistních básníků, kteří vytváří okolo Orfea určitý mystický (symbolistní) přesah. Orfeus v jejich pojetí vyznívá více nadpřirozeně, zatímco ve variantách 1. poloviny 20. století je Orfeus spíše lidským s výjimečnými schopnostmi interpretovat kolektivní nevědomí a být básníkem, který v dobách dějinné krize upozorňuje na možnou válečnou katastrofu a snaží se zabránit úpadku jazyka související se společenskou krizí. Ve variantách 20. století se začíná uplatňovat i metafora sestupu do podsvětí, peklo v souvislosti s psychoanalytickými výzkumy. Zájem autorů se v této době obrací k Eurydice, která se dostává do centra literárních zpracování, přestože do té doby byla postavou okrajovou. Vedle Eurydiky pak dramatici 20. století připojují k tradičnímu mýtu i zcela nové postavy – Heurtebise u Cocteaua. Anouilh obohacuje mýtus o Orfeova otce, pana Henriho, Eurydichinu matku a další postavy

Orfeus se stal centrální postavou dramatu Cocteaua a Anouilha, které se oddalují od základního antického vzoru Orfea. V jejich provedení mizí lyrický aspekt Orfea, Orfeus nehraje ani v jednom dramatu na lyru a není pěvcem, ale básníkem nebo barovým hráčem na housle. V obou dramatech „ztrácí“ svoje typické vlastnosti, stejně tak jako se vytrácí estetismus, patetičnost, citovost a osudovost, která je typická pro tradiční mýtus.

Katoličtí autoři Emmanuel a Jouve vidí v Orfeovi postavu, která je nositelem lidského údělu a utrpení, rezonátora lidských dějin.

V práci jsme došli ke zjištění, že Orfeova tematika se stala námětem dalších zajímavých děl - libret k operám Offenbacha a Ch. W. Glucka nebo moderního bestiáře, který navazuje na středověkou tradici tohoto žánru, rytiny Orfea se snoubí s krátkými básnickými texty.

Mýtus o Orfeovi je neodmyslitelnou součástí literárních dějin, který je velkým inspiračním zdrojem pro literární tvůrce všech dob. V této práci jsme nastínily pouze velmi malou část, pokud bychom pátrali po všech Orfeových odkazech ve francouzské literatuře potažmo v umění obecně, byla by práce mnohem extenzivnější.

## 7. Résumé

Ce mémoire de licence est consacré au mythe d'Orphée dans la littérature française du 19ème et 20ème siècle. Nous utilisons pour la recherche une l'étude de Eva Kushner qui a déjà traité le mythe d'Orphée dans *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine* qui était le sujet sa dissertation; nous travaillons avec d'autres études portant sur ce sujet. Ce sont en général les études de Marcel Détiéne qui se consacre à Orphée dans l'antiquité, John Block Friedman qui traite Orphée aux Moyen Age. Après nous travaillons avec les études courts consacrés aux plusieurs aspects du mythe d'Orphée.

Dans la première partie nous avons essayé de reconstruire le mythe d'Orphée selon les versions orales, après on a mentioné les versions littéraires en se focalisant sur les adaptations de Virgil et Ovide en les décrivant et comparant.

Dans la deuxième partie du travail on avons caractérisé le contexte littéraire et nous avons cherché les motifs du mythe antique chez les auteurs du romantisme, symbolisme et les auteurs du 20ème siècle. Nous avons trouvé les motifs considérables du mythe qui s'apparaissent dans les oeuvres analysés. Ce sont : la perte de la personne aimée, les motifs de la musiques, de l'Orphée guide, Eurydice etc.

Dans la troisième partie on a essayé de comparer les variantes de chaque auteur et de montrer les rôles qui joue Orhpée dans les oeuvres choisies, les motifs et les thèmes les plus significants qui ont été reutilisés chez les auteurs de la poésie française moderne.

## 8. Seznam použité literatury

### Primární:

- APOLLINAIRE, Guillaume (2012): *Alcools suivi de Le Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amori*. Paris: Gallimard, 190 s.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1996): *Alkoholy*. Praha: Odeon, 146 s.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1993): *Zavražděný básník*, Praha: Paseka, 221 s.
- ANOUILH, Jean (1971): *Eurydice suivi de Roméo et Jeannette*. Paris: La Table Ronde, 378 s.
- BAUDELAIRE, Charles (2012): *Les fleur du mal*, Paris: Flammarion, 372 s.
- BAUDELAIRE, Charles (1935): *Květy zla*. Praha: Melantrich, 367 s.
- COCTEAU, Jean (1876): *Thomas l'imposteur ; Orphée ; La Voix humaine ; La Machine a écrire ; Poésies*. Moscou: Progres, 357 s.
- GIDE, André (1921): *Les nourritures terrestres*, Paris: Gallimard, 184 s.
- EMMANUEL, Pierre (1946): *Tombeau d'Orphée*. Paris: Pierre Seghers, 119 s.
- JOUVE, Pierre Jean(1987): *Matière céleste*, in *Oeuvre I.*, Paris: Mercure de France, 602 s.
- VALÉRY, Paul (1990): *L'album des vers anciens*, in *Poésies*, Paris: Gallimard, 211 s.
- NERVAL, Gérard de (1999): *Chiméry/ Les Chimères*, Praha: Trigon, 65 s.
- MALLARMÉ, Stéphane (1880): *Les dieux antiques*. Paris: J. Rothschild, 312 s.
- OVIDIUS (1967): *Proměny*. Praha: Odeon, 401 s.
- VERGILIUS (1959): *Zpěvy rolnické a pastýřské*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 199 s.

### Sekundární:

- AUSTIN, M. Lloyd James (1970): *Mallarmé et le mythe d'Orphée*. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, č. 22, 169-180 s.
- BECKEROVÁ, Karin (2013): *Literární dandysmus 19. století ve Francii*. Praha:



naklad. Karolinum, 155 s.

- BERÁNKOVÁ, Lenka (2012): Orfeův odraz v umění, Brno: FF MU, 50 s.
- BOHN, Willard (2004): Contemplating Appolinaire's „Bestiaire“ in *The Modern Language Review*. roč. 99, č. 1, s. 45-51
- CELLIER, Léon (1958): Le romantisme et le mythe d'Orphée in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, roč. 10, č. 10, s. 138-157
- DÉCAUDIN, Michel (1970): Deux aspects du mythe orphique au XX. siècle: Appolinaire, Cocteau in *Cahier de l'Association internationale des études françaises.*, roč 22, č. 22, s. 215-227
- DESPORT, Marie (1952): *L'incantation virgilienne, Virgile et Orphée*. Bordeaux: impr. Delmas, s. 468 s.
- DETIENNE, Marcel (2007): *Les dieux d'Orphée*. Paris: Gallimard, 234 s.
- DETIENNE, Marcel (2003): *The writing of Orpheus: Greek myth in cultural context*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 199 s.
- ELIADE, Mircea (2011): *Mýtus a skutečnost*. Praha: OIKOYMENH, 245 s.
- FAIRLIE, Alison (1970): Le mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Gérard de Nerval in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, roč. 22, č. 22, s. 153-168
- FINK, Gerhard (1996): *Encyklopedie antické mytologie*. Olomouc: Votobia, 366 s.
- FOUCAULT, Michel (1976;1984): *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs. III. Le souci de soi*. Paris: Gallimard
- FRIEDMAN, John Block (1970): *Orpheus in the Middle Ages*. Massachusetts: Harvard University Press, 247 s.
- GENAILLE, Jeanne (1960): Sur „El Desdichado“ in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, roč. 60, č. 10, s. 1-10
- GROJNOWSKI, Daniel (1981): Apollinaire-Orphée: sur la poétique d'Alcools in *Romantisme*. Roč. 11, č. 33, s 91-108
- GUTHRIE, W. (1993): *Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement*. Princeton: Princeton University Press 291 s.
- KONÚPEK, Jiří (1967): Cocteauova vzkříšená antika in *Divadlo*, roč. 18., s. 26-37
- KUSHNER, Eva (1961): *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*. Paris: Nizet, s. 547

- LOBL, Rudolf (1994): Mýtus a logos. Reflexe (filozofický časopis), č. 11, s. 30
- MAKOWSKI, J. F. (1996): Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid. The Classical Journal. roč. 92, č. 1., 24-38 s.
- MORÉAS, Jean (1886): Le symbolisme. Le Figaro. roč. 60, s. 1-2
- NIETZSCHE, Friedrich (1993): Zrození tragédie z ducha hudby. Praha: Gryf, 81 s.
- POHORSKÝ, Miloš (2000): Prokletí a básníci. Praha: Garamond, 216 s.
- ŠUBRT, Jiří (2005): Římská literatura. Praha [s. n.], 502 s.
- VRCHOVECKÁ, Jana (2011): Od smyslového prožitku k transcendentálnímu ve vybraných dílech: A. Gida (Les nourritures terrestres) a J.M.G. Le Clézia (L'extase matérielle) Praha: UK, 105 s.
- WARREN, Rosanna (1988): Orpheus the painter in Modern Poetry and the Visual Arts, roč 30, č. 3, s. 279-301
- ZAHŘÁDKOVÁ, Jana (2009): Jean Cocteau – dramatik, diplomová práce, Brno: FF MU, 114 s.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtěch (1965): Bohové a hrdinové antických bájí. Praha: Mladá fronta, 432 s.

### Internetové zdroje:

- <http://www.guillaume-apollinaire.fr/bestiaire.htm>
- <http://hafsa.over-blog.org/article-les-mythes-dans-le-recueil-alcools-de-guillaume-apollinaire-37552867.html>
- <http://honuzim.free.fr/articles/MytheJennyColon.pdf>
- <http://www.etudes-litteraires.com/nerval-desdichado.php>
- <http://www.mediterranees.net/mythes/orphee/>
- <http://www.bacdefrancais.net/desdichado.php>

### Ostatní:

- ČORNEJ, Petr a kol. (2001): Česká literatura na předělu století. Praha: Nakladatelství H a H, 303 s.
- FISCHER, Jan Otokar (1983): Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století, Praha:

Academia, 769 s.

- PETŘÍČEK, Miroslav (1997): Úvod do (současné) filosofie, Praha: Herrmann & synové, 178 s.
- NUNNING, Ansgar (2006): Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 912 s.
- VANĚK, Václav (ed.) (2009): Rozkošný hrob, Příbram: Pistorius a Olšanská, 183 s.
- VOJTĚCH, Daniel (2008): Vášně a ideál. Praha: Academia, 273 s.