Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Vít Jakimiv

Aischylova *Oresteia* a Sartrovy *Mouchy*

The Oresteia of Aeschylus and Sartre's *The Flies*

Bakalářská práce

vedoucí práce – Mgr. Sylva Fischerová, PhD.

2013

Poděkování:

Děkuji vedoucí práce doktorce Sylvě Fischerové za inspirativní uvedení do světa řecké kultury.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. srpna 2013

……

Vít Jakimiv

Anotace

Cílem práce je komparace poetik Aischylovy trilogie *Oresteia* a Sartrova dramatu *Mouchy.* V první části je spolu se zhodnocením stavu bádání provedeno rozdělení a kritika některých významných přístupů. Zvláště zde sledujeme to, jaká omezení si ukládají komparace vycházející při své analýze z tak širokých pojmů, jako jsou např. „osud“, „svoboda“ a „tragédie.“ Naše úvahy jsou vedeny především Sartrovými teoretickými prácemi o divadle a tragédii. Ve druhé části je vypracována analýza poetických struktur, jejímž cílem je odkrýt podobnosti ve funkčním zapojení jednotlivých poetických prvků do celkové struktury hry. Mezi oběma díly se objevují významné souvislosti ve využívání metaforicko-imaginativních asociativních sítí, které mají v obou případech nezastupitelnou úlohu při konkrétním způsobu rozvíjení děje.

Klíčová slova

Sartre, Aischylos, Sofoklés, Eurípidés, tragédie, svoboda, osud, divadlo situace, komparace

Annotation

The thesis aims at comparison of the poetics of Aeschylus' trilogy *The Oresteia* and Sartre's drama *The Flies*. In the first part we effectuate evaluation of the state of research as well as division and criticism of some prominent approaches. We observe in particular the limitations imposed on the comparative analysis taking its point of departure from such broad concepts as 'fate', 'freedom' and 'tragedy'. Our considerations are guided primarily by Sartre's theoretic writings on theatre and tragedy. In the second part we accomplish analysis of poetic structures discovering resemblances in the function carried out by single poetic factors in the overall structure of the drama. Notable links appear in the way of utilization of associative networks operating at the level of imagery and metaphor, which in both cases are inseparable from the particular manner of developing the action.

Keywords

Sartre, Aeschylus, Sophocles, Euripides, tragedy, freedom, fate, theatre of situation, comparison

Obsah

0. Úvod. Situace interpreta 7

1.0. Cesta k poetologické komparaci 9

1.1. Symplégady 12

1.2. Svoboda, osud a mouchy 14

1.3. *Les Troyennes* 20

1.4. Sartre o divadle 22

1.5. Gordický uzel 34

2.0. Postup komparace 40

2.1. Dualistické východisko 41

2.2. Černá, červená, bílá 43

2.3. Aischylos/ Sofoklés/ Eurípidés? 47

2.3.1. Sofoklés – mistr ctnosti 48

2.3.2. Eurípidés – bořitel mýtů (?) 57

2.3.3. Aischylos – dramatik krize 63

3. Závěr 85

4. Biliografie 91

4.1. Prameny 91

4.2. Sekundární literatura 93

4.3. Encyklopedie, slovníky, bibliografické příručky 96

Seznam použitých zkratek

atd.	a tak dále
cit. d.	citované dílo
např.	například
přel.	přeložil(a)
resp.	respektive
sc.	scilicet, rozuměj
str.	strana
srov.	srovnej
tj.	tj.
tzv.	takzvaný

0. Úvod. Situace interpreta

Své první veřejně uvedené drama *Les mouches*[1] napsal Jean-Paul Sartre mezi létem 1941 a začátkem roku 1943.[2] Hra je osobitou variací na klasický antický příběh Oresta, Élektry a Klytaiméstry a v souvislosti mimořádně pestrého autorova díla představuje jeden z klíčových zlomů,[3] neboť s přijetím dramatické formy zde Sartre získává možnost nově postavit a nově řešit otázky lidské existence, především pak ústřední otázku vztahu jednání a svobody.

Významu této mytické parafráze jakožto první z řady celkem desíti divadelních her nejvýznamnějšího představitele francouzského existencialismu přibližně odpovídá i poměr, který v nepřeberném množství neustále vznikající sartrovské literatury představují práce, jež se právě *Mouchám* věnují. Proto nás musí zarazit skutečnost, že při bližším ohledání sartrovské bibliografiemezi nimi jen těžko nalezneme studii, která by důkladněji zkoumala poetologické vazby mezi dochovanými orestovskými tragédiemi od Aischyla, Sofoklea a Eurípida, a tímto jejich novodobým existencialistickým zpracováním.[4]

---

[1] Sartre, Jean-Paul: *Huis clos, suivi par Les mouches* (Gallimard, 2012); česky *Mouchy,* přel. Vrba, F., (Praha, 1964). Citace z tohoto díla budou uváděny podle českého vydání. Ve Vrbově textu provádíme následující změny: „Argos" skloňujeme ve druhém pádě „Argu", nikoli „Argosu"; namísto Vrbova „Erynie" píšeme „Erínye" (francouzský originál má „Érinnye"); étu v Élektřině jméně přepisujeme dlouhým písmenem.

[2] Ve skutečnosti byly *Mouchy* až Sartrovým druhým dramatem. Autor však nezařadil předcházející dílo *Bariona, ou le Fils du tonnerre* do prvního souboru svých divadelních her a rovněž za svého života nikdy nepovolil tuto hru nastudovat a provozovat, neboť ji považoval za neoddělitelnou od situace, v níž byla napsána a poprvé inscenována, tedy od prostředí zajateckého tábora.

[3]Champigny, Robert: *Stages on Sartre's Way* (Indiana, 1959), str. 61-2.

[4] Přehlednou bibliografií je např. *Jean-Paul Sartre: A Bibliography of International Criticism* od Roberta Wilcocka (The University of Alberta Press, 1975), dostupná on-line na books.google.cz. Novější literaturu shromáždili Rybalka, M., Contat, M.: *Sartre : bibliography 1980-1992* (Paris, 1993). Ještě novější je pak k nalezení např. v O'Donohoe, B: *Sartre's Theatre: Acts for Life* (Bern, 2005), str. 285-293. Zajímavá a velmi obsáhlá je bibliografie v monografii Wernera Fricka: *Die mythische Methode* (Tübingen, 1998), str. 565-599. Sartrovské studie vydané po roce 2000 jsou shromažďovány ve volně přístupné bibliografické databázi na http://www.sartreuk.org/.

Výše uvedené tvrzení vyžaduje upřesnění. Nesmí být chápáno v silném smyslu a samozřejmě netvrdí, že by neexistovalo množství prací, v nichž se daná díla srovnávají. Drtivá většina těchto studií však dává vyznít některým negativním interpretačním tendencím, jejichž nastínění a analýze se věnuji v první polovině této práce. Některé studie, které by mohly žádanou komparaci obsahovat, k nimž se mi však bohužel nepodařilo získat přístup, alespoň uvádím (využíval jsem kromě zdrojů knihoven ČR také elektronickou databázi Univerzity Karlovy, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden a univerzitní knihovnu v

Zdá se, že důvody této absence jsou čistě technického rázu. Komplexně pojatá komparativní práce na toto téma by totiž nutně musela obsáhnout dvě oblasti, z nichž každá vyžaduje jinou odbornou orientaci, a to na jedné straně sartrovské bádání, na druhé straně pak bádání v oblasti antické tragédie. Ani tato práce samozřejmě nemůže vznášet nárok na obsáhnutí potřebné látky a na zpracování tématu v té míře, v níž by to opravdu komplexní komparace vyžadovala, přesto je však jejím cílem alespoň nastínění funkčního orientačního rámce, podle nějž by takováto komparace měla postupovat, a provedení několika základních kroků, jež takto vytvořený rámec umožní.

Obě zmíněné oblasti se navíc kromě nesmírného rozsahu vyznačují rovněž výraznou názorovou polarizací, která zde značně ztěžuje orientaci, neboť v podstatě zabraňuje vzniku konsenzu uvnitř vědecké obce, a to nikoli v dílčích, nýbrž ve zcela zásadních otázkách, jakými jsou např. rozsah i obsah pojmu tragédie a tragična, funkce tragédie a její místo či vůbec možnost na současném jevišti, resp. na druhé straně hodnocení významu Sartrovy tvorby, které stále kolísá mezi nadšeným obdivem a pohoršeným odmítáním.

V důsledku toho není možné při řešení nastolené otázky vycházet z jednoho či z několika málo všeobecně uznávaných textů, které by poskytovaly této interpretaci její základní směr, nýbrž je třeba takový směr nejprve nalézt. Právě to bude úkolem úvodní kapitoly, která z uvedených důvodů nemůže být pouze shrnutím stavu bádání, nýbrž také jeho kritickou revizí. Uvidíme, že předpojatá stanoviska ve zmiňovaných kontroverzích často už v počátku zahrazují cestu k čemukoli, co by mohlo být více než pouhou juxtapozicí dvou v podstatě nesrovnatelných realit, případně jednostranným vyzdvižením jednoho a odmítnutím druhého.

Mohlo by se zdát, že je takto pojatá úvodní kapitola něčím nadbytečným a že místo ní by spíše bylo třeba začít rovnou s přímou konfrontací obou uměleckých textů.K tomu by však bylo nezbytné zatajit skutečnost, že samotná možnost komparace těchto textů je něčím značně nejistým. K jejímu odmítnutí dokonce vedou dobré důvody, jejichž základ podává některými svými vyjádřeními sám Jean-Paul Sartre. Celé práci by proto hrozilo v kterémkoli momentu zhroucení pod jednoduchou námitkou: „Jaký má vůbec smysl srovnávat antického tragika s novodobým existencialistou? Význam obou děl je přeci tak zásadně odlišný, že jakákoli

---

Tübingen): Burian, Jarka M.: *A Study of Twentieth-century Adaptations of the Greek Atreidae Dramas* (Cornell University, 1955); Fuhrmann, Günther: *Der Atriden-Mythos im modernen Drama. Hauptmann – O'Neill – Sartre* (Würzburg, 1950).

podobnost musí být pouze vnějšková.“[5] Tuto námitku nelze přecházet, nýbrž je třeba se proti ní předem zajistit vypracováním stanoviska, z nějž bude zřejmé, zda vůbec, v jakém smyslu, za jakých předpokladů a s jakými cíly je podobná komparace vlastně možná. V tomto smyslu je možné označit první nezbytný krok na naší cestě za krok transcendentální, neboť se ptáme po podmínkách možnosti našeho předmětu (tj. komparace) vůbec.

1.0. Cesta k poetologické komparaci

Na cestě za vlastním vytčením vhodného postupu je třeba vypořádat se nejprve s některými přístupy, které se sice snadno nabízejí a jsou v sekundární literatuře na naše téma hojně zastoupené, přesto však jejich přijetí již předem odsuzuje komparativní práci k neúspěchu. V průběhu této expozice pak v kontrastu s nimi vykrystalizuje vlastní výchozí hledisko této práce.

První přístup, kterému je třeba se vyhnout, je vlastně složen ze dvou komplementárních pochybení, jejichž společným jmenovatelem je valorizace srovnávaného materiálu. Na jednu stranu je Jean-Paul Sartre představován jako myslitel, vůči jehož modernímu pojetí osobní zodpovědnosti a svobody představuje antická Oresteia jakousi primitivní fázi, v níž si jednající člověk své zodpovědnosti není vědom a zakrývá si ji posvátnou autoritou rituálu a mýtu.[6] Je zřejmé, že takový přístup vychází z mnohem většího

[5] V tomto smyslu jsem si vyložil kritickou poznámku, kterou mi v počátcích mé práce adresoval jeden vyučující a která zněla: „Proč to nesrovnáte spíš s *Dobrodružstvím Toma Sawyera?“* Musím přiznat, že na mě tato jízlivost udělala značný dojem, jehož plodem jsou právě úvahy nadcházející kapitoly.

[6] Srov. Champigny, R.: *cit. d.*, zvláště kapitola *Tragedy and Freedom, str.* 69-103; poté co Champigny konstatuje, že morální otázka je ústředním problémem jak v *Oresteie,* tak v *Les mouches* (tamtéž, str. 70-71), pokračuje takto: „Řečtí dramatikové kladou důraz na ‚objektivní‘ aspekt morálky: společenská a náboženská pravidla, tabu, práva, zvyky, řád. […] Sartre oproti tomu zdůrazňuje subjektivní základ morálky: morální svobodu a zodpovědnost, člověka jako tvůrce hodnot, spíše než služebníka zákonů.“ (tamtéž, str. 71) Od tohoto schematického rozlišení se Champigny neoprostí ani tehdy, když si povšimne v řeckých textech míst (tamtéž, str. 73-74), v nichž je nereflektovaná platnost myticko-náboženských ospravedlnění zpochybněna: Aisch. *Eum.* 910-911: ΚΛ. „ἡ Μοῖρα τούτων, ὦ τέκνον, παραιτία.“ | ΟΡ. „καὶ τόνδε τοίνυν Μοῖρ᾽ ἐπόρσυνεν μόρον“ a Eur. *Or.* 979: ΟΡ. „ἆρ᾽ αὖτ᾽ ἀλάστωρ εἶπ᾽ ἀπεικασθεὶς θεῷ;“

Než aby na základě těchto postřehů přehodnotil výchozí tezi a začal uvažovat o tom, že samo zpochybnění mytického diskurzu by mohlo být významným rysem řecké tragédie, Champigny naopak anachronické rozlišení subjektivní vs. objektivní morálka ještě přiostřuje a odívá do sartrovských filosofických termínů. K tomu je třeba podotknout, že v Sartrově práci (*Situations*, I, str. 323-329), z níž tyto termíny přejímá, probíhá vymezování proti racionalistickým filosofickým konceptům morálky, jaké nacházíme u Descartesa, sv. Tomáše či u Platóna. Champingy je ovšem v nezměněné podobě používá proti předpokládaným (avšak nevykázaným) filosofickým

pochopení pro jednu z posuzovaných složek, než jakému se dostává složce druhé: antická tragédie vyjde z tohoto srovnání jako dávno překonaná památka starověkého myšlení, vhodná možná jako věčná zásobárna působivých obrazů, avšak co do svého obsahu neaktuální.[7]

Z druhé strany je naopak možné zaútočit na častou nekonzistentnost Sartrových politických i uměleckých postojů spojenou navíc neoddělitelně s překotným myšlenkovým vývojem doby, ústícím v post-(post…)moderní situaci, která se zdaleka nesetkává s všeobecně příznivým přijetím. Proti tomu se postaví stará tragédie jako mohutný a dosud nepřekonaný výkon lidského ducha (ať už konkrétní autor má po ruce argumenty, o něž by tototvrzení opřel, anebo ho nekriticky přijímá) syntetizující jedinečným způsobem všeobecně platnou conditio humana s celkem božsko-kosmického dění. V kombinaci s tezí o „smrti tragédie", tedy s tvrzením, že v moderní době není tragédie jako taková (spolu s předpokládaným všeobecně kathartickým působením) již možná, máme před sebou těžkou munici, proti níž samozřejmě ani *Les mouches* neobstojí, nýbrž by měly nejspíše spolu s ostatními moderními pokusy o adaptace uvolnit místo původním antickým monumentům, jejichž síly a hloubky stejně nikdy nedosáhnou.[8]

---

základům řecké tragédie. Antická Élektra a Orestés nás podle něj přivádějí k tzv. „zbožnému" pojetí morálky (Champigny, R.: *cit. d.,* str. 72), která se z hlediska svobody pohybuje pouze v negativitě (neexistuje v něm svoboda *k* něčemu, ale pouze svoboda *od* něčeho) a z hlediska své afirmační mohutnosti zase upadá do neupřímnosti („mauvaise foi"). Proti tomu je postavena morálka rouhavá („impious"), založená na kreativní síle svobodného rozhodnutí se pro svůj čin, ztělesněná Orestem Sartrovým (*tamtéž*). O tom, co si Champigny myslí o řecké tragédii, mnoho vypovídá následující poznámka: „[…] Aischylos nechává dojít k usmíření mezi hrdinou a komunitou […] pouze skrze zásah bohyně. […] V *Laskavých bohyních* je Aischylovým záměrem harmonizovat modely božského a lidského práva a smazat rozpory uvnitř řeckého panteonu. Od Sartra ovšem [oproti tomu] nemůžeme v roce 1943 očekávat, že nechá sestoupit na scénu nějakého *deus ex machina,* aby všechny učinil šťastnými." *Tamtéž*, str. 99.

[7] „Pro většinu z nás, možná že pro všechny, je Aischylos umělecky nenahraditelný – nekonečně svůdný monument, jako Stonehenge, u něhož nerozumíme, k čemu slouží." P. N. Furbank, citováno podle Vickers, Brian: *Towards Greek Tragedy* (London/New York 1973), str. 5-6; „Řecké drama zůstává […] zoufale cizí." Jones, J.: *On Aristotle and Greek Tragedy* (Oxford, 1962), str. 17.

[8] Takovýmto staromilským přístupem je prodchnutý článek Timothy J. Williamse *Sartre, Marcel and The Flies: Restless Orestes in Search of a Café*, v: *The Midwest Quarterly,* Spring 2007, Vol. 48, No. 3, str. 376-389. Sartre je v něm postupně zkritizován na všech úrovních – nejprve ještě poměrně korektně na rovině filosofické a umělecké, následně pro své politické působení a nakonec již zcela nevybíravě na rovině osobní. Z jakých pozic je tento typ „kritiky" veden, prozrazuje následující výrok: „Jako tomu často bývá v umění dvacátého století – od Schönberga po Cage, od Picassa k Warholovi – Sartrovy koncepce jsou šokující a tato jejich schopnost šokovat má sebepropagační charakter." *Tamtéž,* str. 385.

Společné těmto dvěma zrcadlovým postupům je, že vycházejí z jedné známé oblasti, jejíž základní rysy se poté pokoušejí nalézt v oblasti druhé, a pokud je zde v požadované formě nenacházejí, prohlásí onu druhou oblast za nedostatečnou. To, co tu zcela zaniká, je prostor, ve kterém by byly obě oblasti pochopeny ve své odlišnosti i souvislosti zároveň, tedy jako dva rozdílné prvky, nepřevoditelné a neredukovatelné jeden na druhý, které však přesto mohou být pochopeny skrze sebe navzájem a takto odkrytým vztahem oba obohaceny. Takový prostor opravdové komparace je tu drcen z obou stran jakoby dvěma skalisky – Symplégadami, přičemž zřejmě nejlepším způsobem, jak se vyhnout rozdrcení, bude předvést si některé interpretace, které se tímto směrem ubírají, a vůči nim se vymezit.

Jinou možností, jak zcela pohřbít možnost komparativní interpretace, je tvrzení již představené námitkou v závěru úvodní části, tedy že veškerá podobnost obou her je čistě vnější, že je pouhou bezvýznamnou kulisou, na níž se odehrávají dva radikálně odlišné děje, jejichž hlubší vzájemná komunikace je předem vyloučena. Tato interpretační linie je nesmírně rozšířená, a je třeba proto důkladně představit její vznik, motivace i meze, protože bez jejího překonání nelze v zamýšlené práci pokročit. Problém, který před nás požadovaná komparace staví, tu je totiž ve svém základu odmítnut a neřešený odložen a opuštěn, podobně jako gordický uzel, který byl rozetnut ještě dříve, než mohl být rozmotán.

Konečně třetí způsob suspendace problému je nejméně škodlivý a otevírá zároveň dveře k tomu, aby byl v opozici k němu nejprve upřesněn pojem poetologické komparace, a takto upřesněný pak aplikován na přítomnou tematiku. Ona suspendace zde spočívá v jakési doslovné, čistě věcné komparaci*ad nominem*. Takový postup je velmi častý v případě resumujících pasáží, ve kterých se obvykle představí *Mouchy* jako adaptace antické látky, načež následuje výčet nejdůležitějších přejatých, vypuštěných či pozměněných prvků, např. takto: v *Mouchách* stejně jako u Sofoklea doprovází Oresta pedagog, nenacházíme tu však Pylada; Orestés přichází do města ve všech verzích přestrojen za cizince; v *Mouchách* zcela chybí postava Kassandry; v Sartrově hře vraždil Aigisthos, zatímco Klytaiméstra ho pouze podporovala – u Aischyla je tomu naopak atd.

Takto je možné rozvinout celou síť posunů, rekurujících obrazů, slovních spojitostí, přesto však není nijak zřejmý bezprostřední význam podobného výčtu, dokud nebyla předvedena skutečná vnitřní souvislost, v jejímž světle je teprve možné vyložit *smysl* těchto posunů, výpustek a opakování. Srovnávající se nesmí vyhnout tomu, aby zaujal postoj k nerozhodnutým otázkám ohledně tragédie a jejich souvislostí s existencialismem, neboť bez jejich alespoň předběžného rozřešení nebude vůbec možné nějaký smysl nalezeným posunům připsat. Navrhuji pro popis této třetí obtíže a nutného způsobu jejího překonání použít

s drobnou licencí termíny *poetická*, resp. *poetologická komparace*, inspirované analogickýmvztahem v Heideggerově rozlišení *ontického* a *ontologického*. V našem případě tedy nepůjde o hledání pouhéhovýskytu stejných či podobných prvků, tj. o pouhé zopakování poetické řeči děl a její kladení vedle sebe vnezpracované formě, nýbrž o to, aby jedno dílo bylo přivedeno k řeči prostřednictvím druhého a s jeho pomocí vyloženo a prohloubeno.

1.1. Symplégady

Je nepochybné, že téma lidské svobody hraje v *Mouchách* centrální úlohu a že bez jeho uvážení není vůbec možné předložené drama interpretovat. Také je jistě vhodné hned zpočátku upozornit na to, že toto téma propracoval Sartre do velkých podrobností ještě před sepsáním této hry ve svých filosofických dílech.

Již ve svých raných pracích se zabývá původem vědomí, jeho rolí při konstituci lidského Já, které chápe jako Já transcendentní (tj. jako věc existující ve světě mezi jinými věcmi, jež je společně s nimi přítomná *pro* vědomí), a také důsledky, které má takto pochopený vztah mezi Já a vědomím pro lidský duševní život, tedy např. pro fenomény poznávání, cítění či představování. V roce 1943 pak Sartre přednesl své promýšlení otázek lidského bytí, realizovaného skrze jeho specifický vztah k vědomí jakožto „bytí pro sebe“, v monumentální filosofické sumě *L'Être et le Néant*.[9]

Pokud nyní chceme srovnávat *Les mouches* a *Oresteiu* jako dvě umělecká díla (což je zřejmě jediné pole, na němž dává takové srovnání alespoň nějaký smysl), pak je třeba si uvědomit, co má být vlastně spolu srovnáváno. Na jednu stranu bude zřejmě nutné vyjít právě z tématu svobody lidského jednání, na druhé straně však jen těžko najdeme nějaké podobnosti v pojmových rámcích, do nichž je takové jednání v obou hrách zasazeno. Tyto rámce se dokonce alespoň na první pohled jeví jako dokonale nekompatibilní. Skutečně se zdá, že Sartrovo drama je jakousi brutální inverzí, která převrací naruby řecké pojetí vztahu božského a lidského, ústící ve zcela neřeckou apoteózu individuální vůle. Proti tomuto dojmu bych rád ukázal, že skutečným protivníkem, proti němuž se Sartre obrací, není řecký svět, nýbrž upadlá evropská morálka, za jejíž dva nebezpečně se sobě přibližující, odosobňující projevy považuje autor v roce 1943 fašismus a náboženství, a dále že právě řecké antické drama poskytlo Sartrovi na poetické úrovni prostředky k tomu, aby svou radikálně varovnou vizi umělecky vyjádřil.

---

[9] Sartre, J.-P: *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique* (Gallimard, 2010).

Přesto mnohé interpretace právě v tomto bodě vyostřují rozdíl mezi Sartrem a Aischylem a brání tak možnému sblížení jejich dramatických záměrů. Jedna ze základních otázek jejich tázání zní: Jakým způsobem je svobodný Sartrův Orestés a v čem se tato svoboda liší od postavení jeho antického protějšku? Tento typ interpretace typicky vychází např. ze srovnání obou míst, na nichž se Orestés rozhoduje, zda zabít svou matku, či ne. Zdá se, že v Aischylově verzi hrdina před činem váhá a že je to až odkaz na božskou vůli a vědomí nutnosti, co o jeho činu rozhodne.[10] Oproti tomu Sartrův hrdina je dokonce přemlouván Élektrou, aby matku ušetřil, avšak jeho vlastní rozhodnutí je tak pevné, že ho již od činu nemůže nic vnějšího odvrátit.[11]

Samozřejmě, Sartrovo řešení v sobě obsahuje mnoho kritických ostnů, které se obracejí proti fatalismu všeho druhu, proti podřízenosti obecným, nadosobním hodnotám a nadosobní morálce a proti slabosti lidské vůle, která si nechává diktovat své projekty zvnějšku. Jeho zdůraznění autonomie vůle a svobody jako realizace či převzetí této autonomie nad vlastním životem je exemplárním vyjádřením lidského postoje, v jehož vypracování navazuje Sartre na novověkou linii filosofie lidské autonomie vedoucí od Descartesa přes Kanta až po fenomenologii Edmunda Husserla.

Nesmíme však pouze kvůli přesvědčivosti, síle a aktualitě této myšlenkové linie dopustit, abychom Aischylovo drama a priori nahlíželi jako pouhé kontrastní pozadí, na němž moderní svoboda lépe vynikne, tedy jako předvedení jejího dokonalého opaku skrze podřízenost osudu, bohům, lidem kolem sebe, obecním záležitostem a konečně i starosti o vlastní dobro, což je však přesně ten výsledek, který je ze srovnání obou uvedených míst nejčastěji vyvozován. Abychom se tomuto vyhnuli, je třeba upozornit na následující. Aischylos disponoval zcela jinou myšlenkovou tradicí a působil ve zcela jiném duchovním prostředí než Sartre, a proto bychom u něj skutečně marně hledali stejné důrazy či stejné rozlišování, jaké používá moderní dramatik. Kvůli tomu, že jsou tyto důrazy jiné, že energie je tu směrována po jiných drahách a cíle jsou definovány odlišným způsobem, však ještě v žádném případě není vyloučena možnost, že ve svém hlubinném působení vykonávají tyto prostředky v odlišném rámci stejnou osvobozující práci, která zbavuje člověka nánosů letitých, dusících omezení, působí obrat v jeho duchovní orientaci a dodává mu tak novou životní sílu.

---

[10]OP: „Πυλάδη, τί δράσω;“ […] ΠΥΛ: „Ποῦ δαὶ τὸ λοιπὸν Λοξίου μαντεύματα;“ Aisch. *Cho.* 899-900.

[11]Or.: „Doveď mě do pokoje královny!“ Él.: „Oreste…“ Or.: „Co je? ...“ Él.: „Ta nám už nemůže škodit…“ Or.: „A co? ... Nepoznávám tě. Takhle jsi před chvílí nemluvila.“ Él.: „Oreste… ani já nepoznávám tebe.“ Or.: „Dobrá, půjdu sám.“ *(Vyjde).* Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 65-6.

Pokud má být tato niterná spojitost nějak dokázána, rozhodně se tak nesmí dít na úrovni srovnávání pojmů, které od sebe dělí propast dvou a půl tisíce let myšlenkového vývoje, či vnějších aspektů jednání, což by bylo stejné jako srovnávat život a motivace antického Řeka s životem současného Evropana. Pokud se místo toho zaměříme na prostředky, které oba autoři k vyjádření své zkušenosti volí, pak tím přiblížíme obě díla právě do té vzdálenosti, v níž začne být jejich komparace plodná. Lze se například ptát, jak je v *Oresteii*, resp. v *Mouchách* navozena atmosféra nesvobody, jak se dospěje ke zlomu, který tuto nesvobodu zpochybní, a jaké síly se uvolní po následném rozuzlení. Uvidíme, že v obou případech máme co dělat s krajně uměleckým, promyšleným a velice přesným způsobem užívání jazyka, který využívá k předvedení dramatického vývoje intenzivní poetické figury, jakými jsou metafory, nečekané šokující výrazy a široké sítě básnických asociací. Právě mezi nimi je třeba ukázat podobnosti, inspirace a možnosti vzájemného výkladu. Bude však dobré nyní představit několik interpretací, které postupují oním prvním zmíněným způsobem, a ukázat, v jakých mezích je taková komparace odsouzena se pohybovat.

1.2. Svoboda, osud a mouchy

Ann Taylor rozvíjí svou interpretaci od nahlédnutí, uvedeného rovněž na začátku předchozí kapitoly, že výchozím bodem srovnávání *Les mouches* a *Oresteii* musí být problém svobody a zodpovědnosti. Sartrovskou svobodu pak představuje v základních tezích jeho existencialismu (existence předchází esenci; člověk je tím, čím se udělá; člověk není určen žádným účelem ani důvodem, který by ho předcházel) a tvrdí, že řecký výklad lidského jednání a bytí je s nimi na první pohled v rozporu, neboť „Řekové neustále mluví o dopadu, jaký mají na životy jedinců osud a jednání bohů.“[12] Řecká víra v proroctví, demonstrovaná na příkladu Oidipa, je označena jako „determinismus, jenž se zdá být zcela v rozporu se svobodou.“ Jako cíl své práce uvádí Taylor „zvážit otázky osudu a svobodné vůle v řecké mytologii a v existencialismu, specificky se zaměřením na Sartrovu hru *Mouchy*.“[13] Obě dvě představená pojetí jsou významným způsobem zjednodušená. Osud interpretace bude nepochybně záviset na tom, zda se autorce podaří tento hrubý nástin, představený v úvodu pochopitelně v co nejkontrastnější podobě, zpřesnit a zjemnit, či nikoli.

[12] Taylor, Ann: *Fate, Freedom and Flies: A Consideration of The Flies and the Oresteia*, elektronický zdroj, dostupné na http://works.bepress.com/ann_taylor/1, str. 3.

[13] Tamtéž.

Další rozvinutí je ovšem pouze vystupňováním prvotního protikladu: „Orestés se zdá být v Oresteii převážně poháněn osudem a božským příkazem. Jako celá řecká mytologie a tragické drama je i Oresteia obtížena odkazy na osud a proroctví.“[14] Vztah mezi oběma pojetími je stanoven v odpovědi na otázku: „Proč by si Sartre zvolil ke zkoumání otázky svobody a odpovědnosti převyprávění řeckého mýtu, v němž se hlavní postava jeví přísně vzato jako zcela nesvobodná?“[15] Aniž by zpochybnila či nějak přísněji ověřila svůj prvotní předpoklad radikální nesvobody řeckého hrdiny, vyvozuje odtud Taylor metodologický princip svého dalšího postupu: „Neukazuje snad pojem osudu k myšlence, že člověk není svobodný, že je určen něčím nebo někým jiným než sebou samým? Dosti překvapivě je právě toto důvodem, proč je řecká mytologie a zvláště příběh Oresta tak vhodný pro Sartrovy záměry.“[16]

Vhodnost řeckého dramatu pro předvedení sartrovského pojetí svobody je představena s pomocí srovnáníněkolika pasáží z *Bytí a nicoty* s interpretací postavení antického tragického hrdiny od George Boase, který tvrdí: „[…] tragický hrdina se musí cítit polapen do situace, nad níž má jen málo kontroly, avšak v níž musí provést své rozhodnutí, jakkoli je marné. Nešťastný výsledek však vždy povstává z jeho rozhodnutí. Musí volit a nemůže volit dobře.“[17] Odtud autorka správně vyvozuje, že osud v tragédii nebrání rozhodování a volbě. Citace Sartra pak ukazují, jak skvěle odpovídá situace popsaná Boasem postavení existencialistického člověka: „Jestliže jsou tyto cíle již určeny, pak to, co zbývá rozhodnout, je způsob, jímž v každém okamžiku určuji svůj postoj ve vztahu k nim.“[18] „[…] být svobodný neznamená obdržet, co si přeji, nýbrž určit sebe tak, abych chtěl […]“[19] „[…] empiricky jsme svobodní pouze ve vztahu ke stavu věcí a navzdory stavu věcí.“[20] Z obou stran se nám ukazuje člověk uvržený do situace, kterou si nezvolil, která je na něj uvalena zvnějškua v níž je nucen jednat. Taylor dokonce sama podotýká k první citaci, že se „téměř zdá, jakoby ve

[14] *Tamtéž.*

[15] *Tamtéž.*

[16] *Tamtéž,* str. 4.

[17] Boas, George: *The Evolution of the Tragic Hero*, str. 12, v: *The Carleton Drama Review*, Vol. 1, No. 1, Greek Tragedy (1955-56), str. 5-21.

[18] Sartre, Jean-Paul: *L'être et le néant*, *Essai d'ontologie phénoménologique,* str. 488.

[19] *Tamtéž*, str. 528.

[20] *Tamtéž*, str. 531.

chvíli, kdy toto psal, měl (sc. Sartre) na mysli nějakou takovou postavu, jako je Orestés, Oidipús nebo Odysseus, postavu odsouzenou k určitému osudu.“[21]

Nyní před námi vyvstává otázka, jak smířit původní předpoklad, podle nějž je řecký člověk svázaný osudem a nesvobodný, s dramatickou strukturou volby vlastního postoje skrze jednání v tragicky vyhrocené situaci. S pomocí interpretace Käte Hamburger[22] provádí Taylor rozlišení, které jí umožní tento rozpor smířit a následně s jeho pomocí vyložit smysl posunů, které Sartre na své antické předloze provádí. Orestův čin je podle nísice skutečnou volbou, v této volbě se však Orestés neřídí důvody, které si sám ze své autonomní vůle dává, nýbrž důvody vnějšími: pod pohrůžkou a z rozkazu Apollóna.[23] Na základě citace z *Laskavých bohyní*[24] prohlašuje Taylor, že „jelikož někdo další přijal část zodpovědnosti, nevlastní Orestés plně svůj čin.“[25]

Vlastnit svůj čin, nést plnou zodpovědnost a „chtít své provinění, nikoli být přinucen se provinit“[26], to jsou motivy, které ve vší jejich radikálnosti nechává Sartre naplno vystoupit ve svých *Mouchách*. Otázkou ovšem je, nakolik je legitimní předpokládat stejné motivace v antické literatuře, resp. vyvozovat jakékoli závěry z jejich nepřítomnosti. V každém případě se zdá, žeprávě takovýmto způsobem postupuje ve své interpretaci Taylor. Ačkoli přiznává, že antická tragédie není s existencialistickým pohledem zcela v rozporu a že dokonce díky extrémním případům „vrženosti“ do situace představuje vynikající nástroj k prozkoumání otázky svobody[27], není zcela jasné, jakou roli hraje podle ní toto téma v samotné řecké předloze, a jak máme chápat Sartrův vztah k ní. Především díky několika nekompromisním citacím z knihy K. Hamburger,[28] které Taylor používá, působí však její interpretace ve svém

[21] Taylor, Ann: *cit. d.*, str. 4.

[22] Hamburger, Käte: From Sophocles to Sartre: Figures From Greek Tragedy, Classical and Modern, přel. Sebba, H. (New York, 1969).

[23] Taylor, Ann: *cit. d.*, str. 7.

[24] ΑΠΟΛΛΩΝ: „αἰτίαν δ’ ἔχω | τῆς τοῦδε μητρὸς τοῦ φόνου.“Aisch. *Eum.* 579-80.

[25] Taylor, Ann: *cit. d.*, str. 7.

[26] Viz poznámku 28.

[27] Taylor, Ann: *cit. d.*, str. 9.

[28] „Sartre mění antického Oresta z člověka, jenž je přinucen stát se vinným, v člověka, který se chce stát vinným. Svobodně volí svůj čin matkovraždy. Volí ho, aby takto nechal triumfovat samotnou myšlenku svobody. Nezabíjí totiž Aigistha a Klytaiméstru proto, že by byl zavázán provést krevní mstu, naplnit zákon či vykonat nějaké nařízení bohů; zabíjí je, protože oba spáchali hřích proti svobodě tím, že podněcovali mezi svými poddanými úzkost a vinu, jež jsou právě tím, co činí člověka ne-svobodným.“ *Tamtéž*, str. 40. Oproti tomu u Aischyla podle Hamburger „Orestés nerozhodl sám za sebe, zda jeho čin má, či nemá být vykonán. Nebyl

důsledku nezbytně dojmem, že Sartre Aichylovo drama překonává, že jakoby překračuje jakési fundamentální omezení, které brání antickému tvůrci mluvit o svobodě způsobem, který by byl aktuální pro moderního člověka, a tím jeho dílo vlastně degraduje na status muzeálního kusu.

Tento výklad podřízeného vztahu obou děl má své přímé důsledky pro literární hodnocení obou dramat, což se ukazuje např. v případě vztahu Oresta a obce. Kvůli výše uvedené absenci jasně vyjádřeného osobního odhodlání nést sám svou vinu staví Taylor Aischylova hrdinuna roveň kajícím se Argejským v *Mouchách*.[29] Může však toto srovnání obstát z poetologického hlediska? Bylo by třeba nejprve se zeptat, jakou funkci hraje provinilost antického hrdiny v dramatickém kontextu *Oresteie*, a poté teprve rozhodnout, zda alespoň v hrubých rysech odpovídá provinilosti měšťanů v *Mouchách.*

Základní struktura Orestovy tragédie je vybudována na konfliktu dvou motivů, přítomných od samého počátku *Oběti na hrobě*: pevné rozhodnutí vykonat pomstu za svého otce a hrůza, kterou tento čin budí. Jako ostatně v celé *Oresteie*, i zde používá Aischylos jako významného prostředku prezentace přítomného konfliktu ambivalentní charakter hlavního hrdiny. Pierre Vidal-Naquet o něm říká: „Bezprostředně nás zaujme Orestova dvojaká povaha […], je zároveň vinný i nevinný. […] Sbor v závěru *Oběti na hrobě* neví, zda představuje spásu, nebo záhubu. (*Cho.* 1073-4)“[30] Sloučení aktivního i pasivního postoje je u Oresta, stejně jako u Agamemnóna, odkryto „na dvou propojených a vzájemně se překrývajících rovinách“ – lovu a oběti: „Agamemnón a Orestés hrají nejprve roli lovců a poté jsou sami loveni, nejprve obětníků, a následně obětovaných (resp. těch, komu hrozí obětování).“[31]

---

schopen jednat jako svobodný člověk na základě svého vlastního uvážení; svobodný není ani v nápravě svého provinění. Jeho propuštění proběhne mimo jeho chápání, nikoli podle důvodů, které by sám udal, nýbrž podle neosobních zákonů, k nimž nijak nepřispívá.“ *Tamtéž,* str. 41.

[29] „Antický Orestés jednal tak, jak jedná argejský lid v *Mouchách.* Orestés *Oresteie* je v určitém smyslu přítomen v *Mouchách* v podobě občanů Argu, a tak je hrdina Sartrovy verze postaven do kontrastu vůči svému antickému protějšku nepřímo, skrze přítomnost občanů. Starověký Orestés, tak jako Argejští, je trýzněn vinou a vně sebe sama hledá úlevu a odpuštění.“ Taylor, Ann: *cit. d.*, str. 6.

[30] Vidal-Naquet, Pierre: *Hunting and Sacrifice*, str. 154, in: týž a Vernant, Jean-Pierre (eds.): *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (New York, 1990), str. 141-159; autor ovšem stopuje tuto ambiguitu ještě hlouběji ve struktuře Orestovy situace: „Mnohem fundamentálnější je však skutečnost, že od samého počátku hry (sc. *Oběť na hrobě*) vidíme Oresta obdařeného onou dvojznačností, která, jak jsem se pokusil ukázat jinde (Vidal-Naquet, Pierre: *Black Hunter* [Baltimore, 1986], str. 106-128), je charakteristická pro pre-hoplítu, eféba, uchazeče o stav dospělosti a válečníka-učedníka, který musí používat přestrojení, předtím než přijme bojový kodex hoplíty.“

[31] *Tamtéž*, str. 142.

Orestova vina tak bezprostředně souvisí nejen s jeho postavením oběti sužované Erínyemi, prchající před nimi až na kraj světa pro Foibovu ochranu, nýbrž stejně tak i s přechodovým rituálem sakrální vraždy, skrze niž se Orestés stává z efeba bojovníkem. Z tohoto pohledu se jedná o „vinu" spojenou se vstupem do dospělosti. Urputnost a nesetřesitelnost Erínyí pak vystihuje její chronický charakter: tato „vina" hlodá tak dlouho, dokud není zasazena do odpovídajícího sociálně-behaviorálního kontextu, ve spojení s nímž teprve vytváří podmínky pro „dospělé", tj. ve své podstatě svobodné jednání.

Nyní je jasně vidět, že pocit viny Aischylova Oresta není v žádném případě týž jako v případě Sartrových Argejců. Jejich provinilost neumožňuje přerod a očištění, nýbrž zastavuje veškeré proudění životních sil, protože jde o zcela pasivní podlehnutí Moci představované Aigisthem a Diem, moci usilující o zachování sebe sama skrze zvěcnění ovládaných. V prvním dějství je naprostá nepřítomnost aktivního prvku u obyvatel Argu demonstrována splynutím kající se stařeny a mouchy,[32] kterou si Zeus po libosti přivolá, aby se mu vyznala ze své lítosti, načež je pak zase odehnána zpět jako ohavný, nepříjemný hmyz.

Jak bylo již naznačeno, domnívám se, že příčina onoho chybného přiřazení spočívá už v počátečním kroku interpretace, kdy autorka bez přezkoumání přijímá tezi o osudu jako hlavní síle tragického dramatu, která svazuje jednání postav, jehož determinovanost je apriorní překážkou možnosti svobodného jednání. Z interpretů, kteří poukazují na nedostatečnost takto jednoduše chápané role osudu v řecké tragédii, uvedu alespoň Olivera Taplina[33], Richarda Radera[34] či Richarda Garvieho[35] Pozoruhodné však je, že ačkoli (či snad v souladu s tím, že) už v roce 1978 zařadil Taplin takovéto nadměrné zdůraznění fatalismu v řecké tragédii mezi perzistentní mylné představy,[36] které podrobně a účinně vyvrací,

---

[32]Jupiter: „Vidíte tamhle tu starou sviňku, jak mrská těma černýma nožičkama, jak se plíží kolem zdí? Krásný exemplář té černé vyzáblé havěti, kterou se tady hemží každá skulina. Vrhnu se na tu štěnici, lapnu ji a přivedu vám ji." *(Skočí na stařenu a přivede ji do popředí)* „To je úlovek, co? Vidíte, jak je hnusná?" Sartre, J.-P.: *Mouchy,* str. 13.

[33] Taplin, Oliver: *Greek Tragedy in Action* (Cambridge, 1978).

[34] Rader, Richard: *The Fate of Humanism in Greek Tragedy*, v: *Philosophy and Literature,* No. 33 (2009), str. 442-54.

[35] V úvodu ke své edici *Oběti na hrobě* předestírá Garvie otázku úrovně svobody lidského jednání v *Oresteie* a odpovídá na ni: „*Choeforoi* předvádějí stejnou (sc. jako *Agamemnón*) kombinaci lidské a božské odpovědnosti, svobody a přinucení." Garvie, R. (ed.): *Aeschylus, Choephori* (Oxford, 1988), str. xxxi. Pro tento pohled na řeckou tragédii se někdy používá označení „teorie dvojí determinace."

[36]Taplin, O.: *cit. d.*, str. 164-5. Do stejné skupiny patří další tři nebezpečné klamy („fallacies"): klam rituálu, klam propagandy a klad mýtu.

objevují se podobné názory stále s velkou hojností, jak o tom svědčí nutnost o třicet let pozdější reakce Raderovy.[37]

Pokud odmítneme chápat řeckého člověka jako podřízeného slepé nutnosti, nebude ovšem již tak snadné vyložit smysl posunů, které Sartre se svou antickou předlohou provádí. Dosud jsme pracovali s hypotézou, že tyto posuny umožnily Sartrovi odstranit z orestovského dramatu původní nesvobodné jednání, směřující k vnějším motivům a hledající ospravedlnění mimo sebe, a namísto něj předvést čistý akt svobodné, autonomní vůle. Než navrhnu alternativní hypotézu, rád bych ukázal, v jakém smyslu je takováto výkladová strategie škodlivá nejenom kvůli devalvaci, jíž se dopouští na Aischylovi, nýbrž dokonce i pro pochopení hodnoty Sartrova díla, jejímuž vyzdvižení se zdá na první pohled sloužit.

Pokud chápeme *Mouchy* jako drama, jehož cílem je převrátit antický deterministický řád a namísto něj nastolit řád svobody, který veškerý determinismus a fatalismus, domněle přítomný v původní verzi mýtu, popře, riskujeme tím, že vykládané dílo připravíme o jeho dramatickou svébytnost. K takovému výsledku dochází při svém srovnání existencialistického divadla s dramatickou tvorbou Samuela Becketta Theodor W. Adorno. Ten rozlišuje v souvislosti s dramatem trojí použití slova *smysl* (Sinn): „pokrývá zároveň metafyzický obsah, který je objektivně představován v souhrnu artefaktu; intenci celku jakožto smyslovou souvislost, kterou se tento celek sám ze sebe vykládá; konečně smysl slov a vět, které postavy promlouvají, a jejich sled, smysl dialogický.“[38] V souvislosti s existencialismem pak mluví o „explozi metafyzického smyslu, který sám garantuje jednotu estetického významového rámce.“[39] Zatímco pro Becketta není absurdita nějakou „do ideje zředěnou a poté zobrazenou jsoucností“, nabývá ve druhém případě podobu „všeobecnosti nauky, která se v existencialismu, jenž je doktrínou o nerozřešitelnosti jednotlivého jsoucího, zároveň spojuje se západním patosem všeobecného a stálého.“[40] Sartrova dramatická forma je podle něj

[37] Rader konstatuje, že „v bádání na poli tragédie vládne předpoklad, že v kosmu určovaném („over-determined“) osudem je ohrožena hodnota svobody.“ Rader, R.: *cit. d.*, str. 445. V závěru pak vykládá tragédii beze všeho fatalismu takto: „To, co identifikujeme v tragédii jako osud a determinismus jsou retrospektivní vysvětlení, kterých postavy používají k ospravedlnění rozhodnutí nebo k lepšímu pochopení svého místa ve světě. […] Tragédie nás učí, že k zabití nebo k brutálnímu jednání nikdy nejsme „donuceni.“ Nesmíme nikdy zapomenout na volbu a rozhodnutí. Tragédie dramatizuje tragický humanismus – riziko, zábrany a nejistotu rozhodování, […]” *Tamtéž*, str. 453.

[38] Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen, str. 282, in: týž: Gesammelte Schriften, Band 11, Noten zur Literatur (Frankfurt am Main, 1974), str. 281-321

[39] *Tamtéž.*

[40] *Tamtéž*, str. 281.

„vcelku tradičním divadlem *à thèse* (Thesenstücken).“[41] Takové hodnocení rozhodně není nijak ojedinělé. Stejným způsobem zpochybňuje sartrovské divadlo třeba D. D. Raphael ve svém článku *Může být literatura morální filosofií?*[42]

Zdá se, že pokud Sartrovy *Mouchy* odstřihneme násilnou interpretací antického pojetí osudovosti od (nedestruktivní) interakce s jejich antickou předlohou, stane se z nich tezovitá ilustrace autorových filosofických koncepcí, v níž, jak můžeme doplnit podle Adornova rozlišení, metafyzický smysl, jímž je předvedení svobody, zcela překrývá a přehlušuje ostatní dramatické vazby a podřizuje svému autoritativnímu výkladu jak promluvy postav, z nichž se stávají existencialistické maximy, tak výkladový kontext (Sinneszusammenhang), který je omezen pouze na ty body, v nichž vynikají hlavní metafyzické myšlenky díla.

Můžeme se pokusit být k Sartrově dramatu vstřícnější a nepředpokládat v něm předem tuto absolutní dominanci metafyzického smyslu. V takovém případě je ovšem třeba redefinovat vztah naší hry k jejímu hlavnímu výkladovému kontextu, jímž je antická tragédie, tak, aby zmizely motivy nadřazenosti, překonání a odmítnutí, ve spolupráci s nimiž je předkládána nová, „správná“ nauka. Vyjdeme z autorova vlastního popisu jeho strategie při transformaci jiného antického dramatu, Eurípidových *Trójanek*, a pokusíme se dovodit, zda lze podobné výkladové principy uplatnit i v případě *Much*.

1.3. Les Troyennes

Rok po uvedení Sartrových *Trójanek*[43] vznikl z popudu Bernarda Pignauda text, v němž se Sartre k této adaptaci vyjadřuje a který se v podstatě celý soustředí na otázku překladu. Sartre tu představuje hlediska, z nichž je pro něj Eurípidovo drama fascinující, avšak upozorňuje: „Mezi Eurípidovou tragédií a athénskou společností pátého století je implicitní vztah, který dnes můžeme nahlížet toliko z vnějšku. Chci-li vyjádřit tento způsob vztahu, pak nemohu hru jednoduše přeložit; musím ji adaptovat.“[44]

Interakce mezi dramatem a jeho publikem je představena se specifickým ohledem na postavení Eurípida jako autora dovršujícího a zároveň překračujícího tragickou formu, v jehož

[41] Tamtéž.

[42] D. D. Raphael: *Can Literature Be a Moral Philosophy?* v: *New Literar History* (1983), Vol. 15, No. 1, str. 1-12.

[43] *Les Troyennes*, uvedeny s autorstvím Eurípidovým roku 1965. Sartre byl uveden jako adaptující.

[44] Sartre, J.-P.: *Explanation of The Troyan Women for Bernard Pignaud*, str. 311, v: Contat, M., Rybalka, M. (eds.): *Sartre on theatre*, přel. Jellinek, F. (London, 1976), str. 309-315.

rukou se „tragédie stává určitým druhem alusivního komentáře konvenčních stereotypů.“[45] Sartre oceňuje na Eurípidovi jeho schopnost promlouvat v prostředí kriticky osvícenských Athén jazykem, který je na první pohled jazykem starých mýtů, avšak který právě skrze svou majestátní odcizenost diváka strhává k tomu, aby místo na obsah, který je již všeobecně zpochybněn, zaměřil svou pozornost na formu řečeného, které tak může vystoupit v novém světle.

Ačkoli se tento text týká převážně Eurípida, jehož *Trójanky* jsou přirovnávány k absurdnímu divadlu Becketta a Ionesca, je možné odnést si odtud důležité zjištění, které dává nahlédnout blíže do specifického způsobu, jímž Sartre pojímá svou úlohu při adaptování antické látky obecně. Sartre explicitně zaměřuje pozornost na ty vrstvy textu, které nelze zachytit prostým překladem. Onen implicitní vztah mezi divákem a dramatem je totiž natolik úzce propojen s celkovým kulturním kontextem, do nějž je divák ponořen, že v případě našeho setkání s překladem nemáme jinou možnost, než sledovat tento vztah zvenčí, neboť překlad nám sice prostředkuje slova antického díla, sám o sobě nám však nedodává potřebnou kulturní kompetenci, která teprve zapojuje tato slova do sítě smysluplných vztahů. Zatímco u starých tragiků nachází Sartre úmyslně vytvářené napětí mezi obsahem a formou, které umožňuje významové posuny, jež zpětně působí na onen původní rámec (toto působení je v případě Eurípida označeno jako jeho „destrukce zevnitř“), konstatuje zároveň, že v případě přesazení těchto her do jiného kontextu se stanou významové souvislosti nesrozumitelné. Mizí podle něj přirozená distance mezi divákem a dramatem, v důsledku čehož je dramatický text chápán doslovně a namísto přesunů a obratů, které měly jeho působením nastat v divákově referenčním rámci, dojde naopak k jeho ještě silnějšímu upevnění.

Sartre výslovně uvádí, že cílem jeho adaptací je „dosáhnout jakéhosi podobného účinku“,[46] jaký mohly mít antické tragédie na *své* diváky. Dnešní divák však při setkání s antickým textem neprochází stejným procesem, jaký by tento text vyvolal u člověka, s nímž sdílí jeden kulturní okruh. Je proto třeba „přesunout důrazy“ tak, aby tento proces mohl nastat u dnešního diváka tragické adaptace. Sartre tedy hledá takové prostředky, témata a motivy, které jsou bezprostředně srozumitelné modernímu divákovi, aby s pomocí nich docílil takového účinku, který sám podle své interpretace spatřuje v dílech antických dramatiků.

Nyní je třeba prozkoumat, zda lze podobným způsobem, jakým autor vysvětluje svou metodu adaptace *Trójanek*, porozumět rovněž jeho postupu v *Mouchách*. V Eurípidově

[45] Contat, M., Rybalka, M.: *cit d.*, str. 310.

[46] *Tamtéž*, str. 312.

případě je jako hlavní argument pro nutnost adaptace použit odkaz na jeho využití jazykajako destruktivního nástroje zároveň opakujícího i podrývajícího staré společenské a náboženské představy. Tento rozměr řeči nelze překladem přenést, nýbrž se v něm naopak ztrácí a převrací ve svůj opak a původně k destrukci určené struktury upevňuje. Jaké však má v případě Aischyla být ono v překladu ztracené dramatické napětí, pro jehož zachování se Sartre odhodlává k takto zásadnímu přepsání celé hry? Než začneme pátrat v antických textech, je třeba přehlédnout nyní Sartrova různorodá vyjádření k vlastní dramatické tvorbě a poukázat tak nejprve z teoretickéhohlediska na některé styčné body, které tento autor mezi sebe a řecké antické drama staví, neboť jedině tak můžeme pochopit, jakou představu má o onom tragickém prožitku, který se snaží svým divadlem vyvolat.

1.4. Sartre o divadle

Velcí znalci Sartrova díla Michel Contat a Michel Rybalka shromáždili v roce 1973 všechny jim známé texty, v nichž se Sartre vyjadřuje k dramatickému umění, a vydali u nakladatelství Gallimard tuto směs esejů, programových vyjádření, rozhovorů, zápisů přednášek i různých kratších i delších reakcí autora na uvedení jeho jednotlivých her pod názvem *Un théâtre de situations*.[47] Vedle žánrového rozpětí je tu i rozpětí časové představující několik desetiletí, a nemusí nás proto překvapit, že tu najdeme v některých klíčových otázkách někdy i protichůdné názory. Rozpory relevantní pro tuto práci předvedu krátce v následující kapitole. Nyní bude pozornost soustředěna především na Sartrova vyjádření ohledně jeho dramatických záměrů pocházející ze čtyřicátých let, tedy z období, kdy se autor dramatickou tvorbou nejintenzivněji zabýval. V květnu 1944 proslovil před osobnostmi, mezi nimiž byl například Albert Camus, přednášku *O dramatickém stylu*. V New Yorku roku 1946 se pak zamýšlel nad specifiky soudobé vlny francouzského dramatu v následně anglicky vydané přednášce *Forgers of Myths*. Významné je rovněž krátké programové prohlášení z roku 1947 *Za divadlo situace.*

V prvním z těchto textů odkrývá Sartre jako pramen dramatičnosti pojem odstupu, který nejprve vykresluje v kontrastu s „nedistančními“ médii románu a filmu a následně z něj vyvozuje formální důsledky pro dramatickou tvorbu, mezi nimiž figuruje mimo jiné odmítnutí realistickýchi psychologizujících postupů. Oproti těmto odmítnutým metodám je skutečné divadlo představeno jako v absolutní distanci pozorovaný konflikt protichůdných nároků.

[47] Pro nedostupnost originálu pracuji s anglickým překladem uvedeným výše v poznámce 44.

V *Kovářích mýtů* dává Sartre sám sebe do souvislosti se skupinou dramatiků, mezi nimiž jmenuje Jeana Anouilhe, Simone de Beauvoir a Alberta Camuse, a vysvětluje americkým kritikům, jaký společný zájem tuto jinak různorodou skupinu spojuje. Objevuje se tu klíčový pojem situace, postavený proti divadlu před druhou světovou válkou, které bylo vesměs orientováno na charaktery postav a jejich co nejpreciznější vykreslení. Při analýze pojmu dramatické situace také vyjasňuje, do jaké míry je správné hovořit v souvislosti s takto orientovanou tvorbou o „filosofickém dramatu“ a o „návratu k tragédii“, přičemž žádné z těchto označení není přijato bez významných upřesnění.

Divadlo situace již nepřináší žádné nové analýzy, ovšem hutným způsobem předkládá autorovu pozici pomocí pojmů tragédie, svoboda, osud, vášeň, charakter, limitní situace a sjednocení (míněno v podstatě rituální sjednocení divergentního publika přihlížejícího dramatizaci limitní situace). Projdeme si nyní tyto tři texty blíže a zaměříme přitom pozornost na souvislosti, které se tu rýsují mezi tím, jak výše zmíněné klíčové pojmy chápe Sartre, a oblastí, odkudvětšinu těchto pojmůodvozuje, tedy prostorem Dionýsovy scény klasických Athén.

Když Sartre analyzuje pojem divadla, aby z něj předvedl, jakým způsobem tento pojem vnáší do hry otázku dramatického stylu, právem začíná upozorněním na „živou přítomnost herce na scéně.“ Tento rys je pouze zdánlivě něčím triviálním a může se tak jevit pouze v době, jako je ta dnešní, kdy nejtěsnější mediální prolnutí divadla, televize a filmu vyústilo do rozplynutí jejich pevných hranic a do vzniku nového typu prostoročasu, v němž každý je zároveň tím, kdo se dívá, i tím, kdo je pozorován. Když se však pokusíme z tohoto homogenního prostoru vystoupit, vidíme, že přítomnost herce před divákem s sebou přináší jistý výlučný typ vztahu, s nímž se nesetkáváme nikde jinde a který, pokud není narušen, umožňuje rozvinutí jinak nemyslitelných souvislostí, spočívajících v propojení emočních, imaginativních, racionálně-teoretických i racionálně-praktických vrstev vědomí, které se z původního ostrého oddělení v každodenním životě ocitnou v reakci obecenstva na dramatický fenomén najednou vedle sebe a vzájemně se v jinak nevídané míře ovlivňují.

Moment živé přítomnosti samozřejmě hraje svou rolii v řeckém dramatu a již v klasické době můžeme také pozorovat postupné zakrývání klíčového postavení tohoto faktu: v Aristotelově deskriptivně laděné *Poetice* vystupuje skutečnost, že herec sám předvádí na jevišti jednání určité postavy a nejde tedy o vyprávění (ať už v první či třetí osobě), na stejné úrovni s rozlišením mezi idealizujícím, realistickým, resp. karikujícím zobrazením a rozlišením mezi rytmickým, melodickým a řečovým zobrazením spolu s jejich

kombinacemi.[48] Všechna tato rozlišení jsou zahrnuta v jednom společném rodě, jímž je „mímésis“. Předpokladem takového modelu je existence nějakého jednotného „napodobovaného“, které může být předvedeno různými prostředky, avšak samo zůstává touto různostíforem netknuté. Na první pohled může být, alespoň v případě Řeků, takové pochopení vzájemného vztahu uměleckých forem plausibilní – známe například ztvárnění Orestova příběhuv epické poezii, vázovém malířství i v textech tragédií. Oproti tomu bychom chtěli upozornit na kvalitativní proměnu, k níž dochází v souvislosti s objevením se herce na scéně, a to nejenom proměnu zobrazovaného světa, ale i proměnu světa toho, kdo zobrazuje.

Pokud se Sartre snaží co nejostřeji oddělit divadlo takové, jaké by si ho přál, od divadla „měšťanského“, ve kterém panuje právě takováto indiferentnost obsahu, pak odkazem na jedinečnost přítomnosti živého herce na scéně staví sám sebe po bok antických dramatiků, kteří s tímto tehdy novým vynálezem přicházejí nikoli proto, aby zase jiným způsobem předváděli z trochu jiného pohledu tytéž známé příběhy, nýbrž proto, aby tímto nástrojem stáhli héróa z mytických výšin a přímo před diváky ho podrobili největšímu možnému utrpení, a poskytli jim tak pohled na jeho dezintegraci a zánik.[49]

Je třeba se nyní zeptat, čím přesně je vztah herec-divák tak výlučný, a proč není srovnatelný například se vztahem mezi na jedné straně shromážděným publikem a na straně druhé řečnícím politikem, zápasníkem v ringu, nebo třeba vtipkujícím bavičem. Sartre používá své vlastní terminologie a mluví tu o „imaginárním“ a o „odstupu“. Chtěl bych ukázat, že oba tyto termíny mají přesné paralely a dost možná i svůj původ v řeckém divadelnictví, přičemž první z nich bychom mohli popsat gorgiovským pojmem ἀπάτη (klam), zatímco nejzřejmějším ztělesněním druhého je προσῶπον (maska).[50]

Herec je sice přítomen přímo před námi, není však plně tím, kým je, nýbrž je někým jiným, a to do té míry, pokud je skutečně hercem. Tento paradoxní způsob bytí je uveden v život sérií konvenčních procedur a očekávání, které všechny mají za cíl vytvořit mezi

[48] Kassel, R. (ed.): *Aristotelis De Arte Poetica Liber* (Oxford, 1956), 1447a-1448a, česky *Poetika*, přel. Mráz, M. (Praha, 2008), str. 47-51.

[49] „V novém rámci tragické souhry následně hrdina přestává být modelem. Stává se jak pro sebe, tak pro ostatní problémem.“ Vernant, J.-P.: *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions*, str. 25, v: týž, Vidal-Naquet, P. (eds.): *cit. d.,* str. 23-28.

[50] *Tamtéž*, str. 24: „Maska může být mezi jinými jedním ze způsobů, jak zdůraznit distanci, diferenci mezi dvěma prvky na tragické scéně.“ Vernant má ovšem na mysli odstup protagonisty od chóru. Sartre tuto skutečnost zřejmě reflektuje, když vyzdvihá některé strukturní shody mezi postavením diváka tragédie a tragického sboru: hlavní shoda zde spočívá v neschopnosti ovlivnit protagonistovo jednání a v odtud plynoucím pocitu fatality. Contat, M., Rybalka, M (eds.): *cit. d.*, str. 10.

jevištěm a hledištěm nepřekonatelný odstup.[51] Tento odstup je naprosto nedosažitelný v jakékoli jiné životní zkušenosti, a to mimo jiné kvůli ontologické proměně, kterou jeho působením prochází přihlížející, jemuž je na omezenou dobu odebrána jedna z jeho bytostných možností – být viděn. Projít tímto „magickým obřadem anihilace vlastního já“[52] znamená přestat vidět věci v jejich vazbě na mou každodenní situaci a přejít do mimořádného stavu, v němž jednak bezprostředně smyslově zakouším a prožívám, co se děje přede mnou, zároveň však mám díky onomu nezrušitelnému odstupu dostatek prostoru k reflexi a ke hledání komplexních teoretických i poetických souvislostí, volného prostoru asociace, který tu výjimečně není zatlačován do pozadí starostmi praktického obstarávání. To, co se odehrává na divadle, má tedy bytostně status imaginárního.

Přítomnost imaginujícího principu v řeckém dramatu podle mě nejjasněji dokládá Gorgiův výrok, podle nějž „je tragické divadlo klamem, při němž ten, kdo klame, je čestnější než ten, kdo neklame, a ten, kdo je oklamán, je moudřejší než ten, kdo se oklamat nenechá.“[53] Použití termínu „ἀπάτη“, který v sobě nese dualitu skutečnosti a zdání (jejichž standardní hodnotová posloupnost je tu ovšem převrácena), dává jasně vyvstat podvojnosti vědomí, které je zároveň přítomno u imaginárního předmětu, zároveň však zůstává sebou samým a může se vždy samo k sobě navrátit a uvědomit si svou přítomnost u tohoto předmětu jako přítomnost imaginární. Tím se jasně odlišuje od vědomí zakoušejícího ἐκστάσις (vytržení ze sebe sama) a μανία (šílenství). Mezi divákem a tragickým dějem musí zůstat nepřekročitelná bariéra, která zabraňuje tomu, aby propadl extatickému transu či manickému třeštění spolu s postavou na

[51] Oliver Taplin vyjmenovává různé možnosti, které má dramatik k dispozici pro narušení tohoto odstupu, a tvrdí při tom: „Nikde v řecké tragédii nenacházíme žádné přímé obrácení k publiku ani jakýkoli jiný odkaz k němu; nikde v řecké tragédii nepromlouvá autor za sebe v první osobě ani žádným jiným způsobem neodkazuje k sobě; a nikde v řecké tragédii není žádný odkaz k jakémukoli divadlu, k dramatu, k hercům atd. […] Svět hry nikde nebere na vědomí existenci publika: vytváření odstupu („distancing“) není nikdy narušeno.“ Taplin, O.: *cit. d.*, str. 165-6; srov. Contat, M., Rybalka, M (eds.): *cit. d.*, str. 12 a též 149, kde Sartre kritizuje divadelního režiséra F. Gemiera za to, že při představení „zmenšil odstup mezi publikem a postavami, které nechal procházet uličkami jeviště.“ Ačkoli se Sartre snaží držet svou definici divadla na nejobecnější úrovni bez nutných referencí k pojmu tragédie (*tamtéž*, str. 19, v odpovědi na Camusovu otázku: „Komedie má své vlastní speciální problémy, avšak myslím si, že jádro toho, co jsem řekl, zůstává v praxi pravdivé, pokud mohu soudit, přinejmenším proto, že pojem odstupu zůstává zachován“), je nicméně zřejmé, že vychází právě odtud, neboť ve svém přísném dodržování principu odstupu je klasická řecká tragédie rozhodně poměrně vzácnou výjimkou. Srov. Taplin, O.: *tamtéž*: „Všechny tyto tři absence [viz první citaci této poznámky] jsou v přímém kontrastu s Aristofanovou starou komedií a většinou pozdější dramatické tvorby […]“.

[52] Contat, M., Rybalka, M. (eds.): cit. d., str. 9.

[53] Gorgiův citát se zachoval u Plútarcha: *Quomodo adolescent poetas audire debeat*, 15d.

jevišti. Díky této bariéře je vůbec možná existence tragédie jako pouze zdánlivě paradoxního „potěšení z utrpení“.[54]

„Skutečným původem a skutečným významem divadla je postavit lidský svět do absolutního odstupu,“ tvrdí Sartre v dalším rozvíjení svých úvah,[55] a poté co ukázal, jaké důsledky tento pojem přináší na straně diváka, pokračuje dále představením jeho implikací pro jevištní akci. Nemůže-li dojít k identifikaci diváka s postavou, jejíž jednání je vždy v silném smyslu nepředvídatelné, ztrácí se podle Sartra i to, co je v literárním díle jinak principem individuace. Možnost vcítit se do postavy románu a vidět popisovaný předmět jejíma očima, tj. provádět z její perspektivy osmyslující výklad předmětu a anticipovat její další vztah k němu, to vše umožňuje vztahovat se k takovému předmětu jako k jedinečnému a konkrétnímu.

Pokud tato možnost odpadne, posouvá se okamžitě vše, co se odehrává na scéně, do roviny obecného, a stává se tak pojmem sebe sama. Každý detail strhává na sebe pozornost a nabývá univerzální platnosti. Divadlo tak ve svém jádru obsahuje požadavek potlačení všeho nepodstatného a ponechání pouze toho, co má vědomě působit jako znak. Odtud Sartre odvozuje dva principy, kterým se snaží dostát ve svých vlastních dramatech a v nichž se domnívá přímo navazovat na řecké tragédie: princip maximální úspornosti a princip vážnosti.

Tyto principy se uplatňují různými způsoby na několika rovinách, mezi nimiž se zdá být vhodné odlišit nejprve scénickou akci od narativního rámce, v němž se rozvíjí, a pak ještě v rámci scénické akce samé její centrum od periferie či kontextu, přičemž centrem je míněna samotná postava a její jednání, kdežto kontextem vše ostatní na scéně přítomné, tedy kulisy, rekvizity, světlo, hudba, případně další. Pro tuto periferní oblast se princip úspornosti

[54] K emocionální reakci obecenstva na tragické představení viz např. Lada, Ismene: *Emotion and Meaning in Tragic Performance*, in: Silk, M. S. (ed.): *Tragedy and the Tragic* (Oxford, 1998), str. 397-413; Taplin, Oliver: *cit. d.*, kap. 11 – *Emotion and meaning in the theatre,* str. 159-171; Sartrova pozice je velmi dobře slučitelná s pozicemi obou těchto interpretů. Narušení dramatického odstupu má za následek přímé vtažení diváka do světa postav, přičemž se jeho emocionální účast zintenzivňuje a přestává podléhat reflexivním mechanismům. Sartre odmítá takovýto orgiastický výklad řeckého divadla (Contat, M., Rybalka, M. [eds]: *cit. d.*: str. 310) a spolu s ním tak činí i Ismene Lada v kritice Brechtova pojmu *Einfühlung*, což je rys, který tento dramatik považuje za typický pro veškeré západní („aristotelské“) drama, vůči němuž se vymezuje svým pojetím „epického divadla“, tj. divadla stimulujícího publikum ke kritickému souzení a hodnocení. Lada oproti tomu zdůrazňuje, že vytváření silné emocionální odezvy ze strany publika není v řecké tragédii nikdy cílem samo o sobě, nýbrž že „emoce je privilegovanou cestou k porozumění.“ Podobně Taplin: „Naše emoce v divadle od sebe v žádném případě neodhánějí rozvažování a význam, nýbrž jsou od nich neoddělitelné.“ *cit. d.,* 170

[55] Contat, M., Rybalka, M. (eds.): *cit. d.*, str. 12.

artikuluje jako odmítnutí scénického naturalismu a realismu, v oblasti centrální jako odmítnutí psychologismu a v oblasti narativní struktury je vyjádřen skrze reinterpretaci a následné přijetí tzv. „teorie tří jednot“. Samostatnou vrstvou je ještě rovina dramatického stylu, v níž ohled na tyto principy vede k formulování následujících pravidel: [1.] slovo má být použito na scéně ve své performativní funkci,[56] [2.] jazyk má být používán tak, aby nebyla zakrývána, nýbrž naopak aby vynikala jeho eliptická povaha a [3.] jeho ireversibilita.[57]

Je pozoruhodné, že ačkoli Sartre vycházel původně pouze z jednoduchého pojmu divadla spočívajícího v přítomnosti herce před divákem, dochází nakonec ve svém normativně pojatém[58] výčtu charakteristik takového divadla k uměleckému tvaru, který popírá bezmála vše, co se do té doby na evropské scéně objevilo, s výjimkou vrcholného období řecké klasické tragédie a snad také některých pokusů o návrat k této tragédii ve francouzském klasicismu.[59]

„Omezení“[60] na rovině narativity souvisejí komplexně nejen s principem úspornosti, nýbrž i s principem vážnosti, který dosud nebyl vyložen, a proto se jimi budeme zabývat až dále. Nyní je třeba předvést, jaký je význam scénických omezení, a zda tu opravdu existuje přímá souvislost s řeckou tragédií.

Oblast scénické periferie v absolutním odstupu má konceptuální charakter.[61] To znamená na jednu stranu, že nevypovídá nic např. o vlastním prostoru divadla a o všech jeho nahodilostech, naopak vše, co je vnímáno jako nahodilost, je *eo ipso* z vnímání vyloučeno. Pokud však platí, že skutečně vnímáno je pouze to, čemu může být připsána obecnost, pak

[56] „Slovo je čin,“ *tamtéž*, str. 17.

[57] *Tamtéž*, str. 18.

[58] „Nikdy *bychom neměli* podceňovat tento odstup. Ať už jsme autor, herec či režisér, *neměli bychom* se ho pokoušet omezovat, nýbrž ho využívat a ukazovat takový, jaký ve skutečnosti je, dokonce s ním manipulovat.“ Dále pak: „Chceme-li využít tohoto odstupu, *musíme* odložit každou myšlenku na naturalismus v divadle,“ a dále: „*Nesmíme* se zaobírat psychologií […],“ *tamtéž*, str. 12 a 13, kurzíva vj.

[59] Srov. *tamtéž*, str. 3: „Nejdůležitějším pramenem velké tragédie – tragédie Aischyla, Sofoklea a Corneille – je lidská svoboda.“ Fakt, že právě touto větou začíná manifest *Za divadlo situace,* dáváotevřeně poznat Sartrovu motivaci pro tento výklad, úzce spojující pojmy divadla a tragédie – přesvědčení, že divadlo se míjí svým cílem, pokud neztvárňuje jako svůj námět a obsah svobodu člověka.

[60] O nutnosti zbavit častého mylného náhledu, podle nějž jsou určitá „formální omezení“ v rámci určitého žánru posuzována jako ryze negativní jev, jenž potlačuje a omezuje svobodu tvůrce, viz Taplin, O.: *cit. d.*, str. 159-160.

[61] Následující odstavec není přímou parafrází Sartra, nýbrž naším vlastním pokusem o rozvinutí výše představených Sartrových dramatických kategorií, motivovaným snahou o takový výklad pojmu scénického gesta, který by byl stejným způsobem funkční jak v sartrovském, tak i v řeckém tragickém divadla, a mohl tak mezi oběma figurovat jako určitá spojující linie.

také vše, co vyvstává v rámci proměny smysluplných pojmových souvislostí v percepčním poli diváka, také *fakticky* v tomto percepčním poli přítomno je, přičemž okolnost případné *reálné* přítomnosti na scéně v podobě konkrétní rekvizity nehraje sebemenší roli. Tím se tedy na druhou stranu ukazuje velice nestabilní a tvárný charakter celé této oblasti, která dosahuje své plnosti teprve ve spolupráci s gestikou a náznakem: každý znak, který evokuje určitý předmět, *je* v danou chvíli tímto předmětem samým, avšak v jeho bytí tímto předmětem musí zůstat zakotvena možnost transformace, tj. otevřenost přijímat další náznaky. Je tedy určitým předmětem pouze v přítomnosti gesta, které ho jako takový identifikuje. Odtud je zřejmé, že požadavek realistického znázornění přináší na jeviště nejen pouze něco nadbytečného a nepodstatného, nýbrž že je přímo protichůdný k bytostné tendenci, kterou v sobě přinejmenším sartrovsky chápané divadlo obsahuje. Ve svém odhodlání ukázat vše co nejjasněji a nejpřesněji totiž realistický divadelník dokresluje všechny náznaky, k jejichž dokreslení má po ruce prostředky. Spolu s nejasností kontur se ovšem rozplyne i divákova snaha identifikovat a reidentifikovat, připisovat a přepisovat smysl, který už zůstane napořád pevně určen. Nakolik můžeme soudit o této stránce řeckého divadla,[62] bylo nicméně právě v této rané fázi vývoje dramatu dosaženo v tomto bodě extrémního stanoviska,[63] které se Sartrovu pojetí značně blíží, byť se v tomto případě na Řeky neodvolává.[64] Explicitní odvolání tímto směrem provádí teprve při rozboru statusu dramatické postavy.

---

[62] To je možné takřka výlučně ze samotných textů dochovaných dramat, které jsou ovšem dochovány v podobě holého zápisu nerozlišených promluv, tedy bez jakýchkoli doprovodných poznámek autora.

[63] „Řečtí tragikové jsou, tak jako v případě všeho, co se odehrává na scéně, velmi šetrní ve svém využívání scénických rekvizit, avšak samotná tato ekonomie jen tím více zvýrazňuje způsob, jakým jsou tyto rekvizity zapojeny.“ Taplin, O.: *cit. d.*, str. 77; jako příklad dokonalého využití této ekonomie uvádí Taplin purpurový koberec v *Agamemnónovi*. Přítomnost tohoto předmětu na scéně v žádném případě neplní funkci realistické ilustrace. Koberec je rozprostřen před diváky proto, aby na sebe přetáhl a v koncentrované podobě zvýraznil mnoho do té doby nepropojených či jen vágně se prolínajících symbolických asociací („pošlapání“, *Ag.* 372, 383; nebezpečí nadměrného bohatství, 376-7, 776-781; zabalení Ífigeneie do látky při oběti, 233; síť hozená na Tróju, 378).

[64] Naopak mluví o Řecích jako o realistech, ovšem v tom smyslu, že předpokládaná řecká katarze v sobě údajně obsahuje nárok na reálné prožívání emocí (bez distance) – proti tomu viz pozn. 47. Tato nepřesnost má zajisté původ v někdy příliš černobílém vidění: „Buď chcete skutečnost, a v tom případě musíte vše dovést až do konce, není nic než to; […] nebo uznáte naprosto iluzorní charakter dramatické reprezentace, ale v tom případě ho musíte jako takový použít – jako popření reality.“ Sartre, J.-P.: *Myth and Reality in Theatre*, str. 149, v: Contat, M., Rybalka, M.: *cit. d.*, str. 135-157. Proti této přemrštěné rétorice je třeba připustit, že ve svém sporu s realismem zatím Sartre na této úrovni ještě neřekl nic, co by jeho pojetí divadla jasně vymezovalo, neboť v podstatě nemůže existovat žádné divadlo, které by ignorovalo gestickou a znakovou funkci jevištní akce.

Z pojmu odstupu vyplynulo, že postavu musíme nahlížet jako v každém okamžiku schopnou nepředvídané, svobodné akce. Taková může však být pouze akce, k níž nemáme předem žádný klíč, nýbrž kterou musíme vykládat vždy teprve a pouze z ní samé. Každé psychologické odůvodnění je však právě takovýmto klíčem, který se, byť třeba až a posteriori, nabízí jakožto důvod předcházející vlastnímu jednání. Aby zamezil možnosti vysvětlovat své postavy psychologicky, likviduje Sartre pojem charakteru, který byl jednou z centrálních os dramatické tvorby předcházejících období. Podle Sartra předvést určitý charakter znamená určit předem, jak bude vše probíhat, tak aby divák, zvyklý určitým typickým modelům chování, mohl sám kalkulovat s výsledkem hry. Dramatické napětí v takovéto hře zpravidla nevychází od postav, jejichž reakce známe předem, nýbrž od zvláštního souhrnu okolností, za nichž však nutně nastávají jisté následky, jakkoli mohou být na první pohled nepravděpodobné. Každá postava má jakoby určitou esenci, a dramatikovou úlohou je namíchat takovou směs těchto esencí, aby v jejich vzájemných reakcích docházelo podle zákonitých pravidel k co nejpozoruhodnějším událostem. Pokud však nic takového jako esence člověka neexistuje předem,[65] pak postava nemůže být určena ničím jiným, než svým jednáním. Nyní máme před sebou něco radikálně jiného: pokud jedna postava zahubí druhou, nesmíme hledat základ tohoto činu v její mstivosti, mocichtivosti, zpupnosti či krutosti, nýbrž jedině v jejím rozhodnutí provést právě tento čin a vznést tak nárok na jeho správnost. Všechna ostatní odůvodnění, ať už psychologického rázu, nebo třeba náboženského či filosofického, zastírají tuto vlastní podstatu dramatu, kterou je vzájemný konflikt protichůdných nároků.[66]

Velmi podobný výměr platí i pro řeckou tragédii. Ani ona není neutrálním prostorem, do nějž jsou vsazovány různé charaktery,[67] aby diváci předjímali a sledovali jejich interakci,

[65] „Existence je před podstatou.“ Sartre, J.-P.: *Existencialismus je humanismus*, str. 281, v: Zelený, Jindřich: *Úvod do filosofie* (Praha, 1969), str. 280-300.

[66] Contat, M., Rybalka, M.: *cit. d.*, str. 14.

[67] Nebudu se pokoušet dokazovat obecně, že řecká tragédie není „divadlem charakterů“, koneckonců v mnoha případech jím jistě také je – a stejně tak jím je mnohdy i Sartrovo divadlo, viz Aylen, Leo: *Greek Tragedy and Modern World* (London, 1964), str. 300-301 (*Les maines sales*), 302 a 304 (*Les séquestrés d'Altona*) a str. 309 (*Le Diable et le bon Dieu*). Uvedu pouze jeden příklad, v němž Aischylos provádí přímý zásah do tradičního podání mýtu, přičemž tento zásah lze interpretovat v úplné shodě se Sartrem jakožto projev vědomé snahy o odstranění psychologického motivu a jeho nahrazení zavázáním se k určitému postoji skrze svobodné, nezvratné jednání v limitní situaci. Pokud je tato interpretace správná a uvedená tendence je skutečně v Aischylově díle přítomná, pak jistě nepůjde o ojedinělý případ.

nýbrž to hlavní, co tu má být předvedeno, je konflikt hodnot, jejich zpochybnění a následná možnost jejich nového nastavení.[68]

Chceme-li se nyní ptát, jaké podmínky musí splňovat jednání postavy, aby mohlo účinně vstoupit na scénu takto pochopenou jako „zápasiště, v němž se lidé bijí o svá práva,“[69] bude lépe, pokud se obrátíme od přednášky *On Dramatic Style* k americké přednášce *Forgers of Myths*, kde se tato otázka řeší v souvislosti s termínem „mýtus“.

Ve velkém prologu k *Agamemnónovi* je popisován hněv bohyně Artremis, která nedovoluje řeckému vojsku vyplout k Tróji. Podle tradičního vyprávění je důvodem tohoto hněvu Agamemnónovo zabití posvátné laně. Král je tedy trestán za svou ὕβρις, zpupnou sebejistotu, s níž se tohoto provinění dopustil, a tedy vposled za svůj neuměřený charakter. Aischylos však tento prvek z příběhu zcela vypouští a místo něj uvádí na scénu znamení dvou orlů, kteří rozsápou březí zaječici a tím na sebe přivolají hněv bohyně (dále interpretuji podle H.D.F. Kitto: *Form and Meaning in Drama* [London, 1956], str. 4-5). Zaječici je třeba vyložit jako Tróju, mláďata pak jako nevinné obyvatelstvo, jež padne ve válce. Hněv bohyně není tedy obrácen do minulosti, nýbrž je hrozbou a varováním Agememnónovi, aby se nevydával na válečnou výpravu. Tím je nastaven rámec pro situaci, do níž je Agamemnón postaven. Svým rozhodnutím zavraždit vlastní dceru na sebe bere určitý nárok, který je pak zavázán obhajovat. Jde však o nárok neudržitelný, a právě proto mu také Agamemnón padne za oběť.

Nakolik tato interpretace souzní s Aischylovými záměry lze soudit podle toho, jak dobře lze s její pomocí vysvětlit některé záhady v pozdějším průběhu hry. Např. ve slavné „kobercové scéně“ se můžeme domnívat, že máme před sebou ukázku Agamemnónovy zpupnosti a rouhačství, avšak pak nás musí zarazit zaprvé celkový ráz této scény, v níž je Agamemnón předveden velmi slavnostně, jako skutečný vladař hodný veškeré úcty, a zadruhé skutečnost, že v celém dalším průběhu hry není na tento „osudový“ čin již nikdy znovu upozorněno (Taplin, O.: *cit. d.*, str. 80). Spíše tu však jde o to, že Agamemnónův charakter je v dané chvíli irelevantní a to, na čem záleží, je jeho rozhodnutí, které bylo již provedeno. Může tak být představen jako ztělesnění dokonalého vladaře, aniž by tím následující potrestání ztrácelo jakkoli na své oprávněnosti. Jeho chůze po koberci, vykonaná se vší rituální obezřetností, rozhodně není sama o sobě nějakým exemplárním aktem zpupnosti a tedy vlastním důvodem, proč musí zemřít, nýbrž spíše symbolickým odkazem k onomu nezvratnému rozhodnutí, jehož následky nyní ponese.

[68] J.-P. Vernant mluví o tom, že úzké propojení řecké tragédie s celkovým „mentálním“ kontextem athénské polis, v němž je tragédie zakořeněna, jí umožňuje nikoli prostou reflexi tohoto kontextu, nýbrž jeho zpochybnění, které je v tragédii natolik radikální, že napětí, které vyvolává, není nikdy zcela odstraněno. (Vernant, J.-P.: *Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy,* str. 30-33, v: týž, Vidal-Naquet, P. [eds.]: *cit. d.*) Např. v závěru *Laskavých bohyní*, kde dochází k začlenění bývalých bohyň pomsty do řádu obce, je zároveň upozorněno na to, že Orestés není vítězem pře, nýbrž je zproštěn viny pouze na základě ἰσόψηφος δίκη. (*Eum.* 794-5) Zůstává tak zachována Orestova základní problematičnost. *Tamtéž*, poznámka 4 na str. 418-419.

[69] Contat, M., Rybalka, M.: *cit. d.*, str. 14.

Jestliže je po odmítnutí „charakteru“ postava popsána jako „nahá vůle, čistá, svobodná volba,“[70] co zbývá dramatikovi, aby tuto zdánlivě ničím nespoutanou, beztvarou vůli zformoval a předvedl v nějakém zřetelném tvaru? Jako odpověď zavádí Sartre pojem „situace“: jednání postavy je sice prosto jakékoli předchůdné determinace, avšak jsou mu vymezeny určité hranice, v nichž se nezbytně musí pohybovat a v nichž musí volit. Tak je v jistém smyslu i sartrovský hrdina podroben striktní nutnosti (nemůže uniknout ze své situace),[71] a v tomto bodě se zcela ztrácí smysl dříve zmíněné kontrapozice, kde je na jednu stranu postaven *Sartre, vůle, svoboda* a proti tomu na druhou stranu *tragédie, osud, nutnost.*[72] Ne v každé situaci ovšem vynikne bytostný charakter lidského činu, který sám v sobě vznáší nárok na své ospravedlnění a mimo tento nárok je neospravedlnitelný. K něčemu takovému je zapotřebí, aby byl jednající v tomto nároku cele zainteresován, tj. jeho volba nesmí pro něj obsahovat žádnou lhostejnost, a proto musí jít o volbu absolutně nevratnou, volbu mezi (sebe)zničením a zachováním, či dokonce volbu, která sama sebe potvrzuje teprve tím, že sama sebe zničí.[73] Dramaticky ztvárněná situace má být tedy v tomto smyslu situací limitní, vystavěnou vždy kolem jediného rozhodnutí, které strhne další průběh hry cele na svou stranu.

Nyní je již možné uvést, v čem spočívá výše zmíněný princip vážnosti: z jedné strany se opírá o konceptuální charakter scénické akce, který posouvá hru z obsahového hlediska do pojmové roviny a zabraňuje tomu, aby byl její smysl hledán na úrovni nahodilostí (verbálních, dějových, scénických atd.) Na druhou stranu, jelikož předváděná akce má skrze limitní charakter situace „vtáhnout do hry celého člověka“,[74] dochází k rozšíření tohoto pojmového rámce tak, aby byl schopen obsáhnout všechny základní úrovně lidského života, které jsou

[70] *Tamtéž*, str. 34 (o Anouilhově Antigoně).

[71] Tato nutnost spočívá přesně vzato v tom, že člověk je „již svázán s určitým světem, plným okolností, jež jsou zároveň hrozivé i příznivé, mezi jinými lidmi, kteří učinili svá rozhodnutí před ním, a rozhodli tak předem, jaký význam má být těmto okolnostem připsán.“ *Tamtéž*, str. 35.

[72] Jako nesmyslné se mi tak jeví např. následující tvrzení: „Sartre nehledá paralelu k deterministickému vidění života řecké tragédie. Píše hru o naprosto svobodném člověku. Proto, aby mohl transformovat tragédii fatality v drama volby, eliminuje fatalitu.“ Belli, Angela: *Ancient Greek Myths and Modern Drama: A Study in Contiuity* (New York/London 1969), str. 73; avšak, jak jsme již viděli v poznámce 50, Sartre neeliminuje fatalitu, a o postavách antických dramat prohlašuje: „Oidipús je svobodný; Antigona a Prométheus jsou svobodní. Osud, o němž se domníváme, že ho nacházíme v antickém dramatu, je jen druhou stranou svobody.“ Contat, M., Rybalka, M. (eds.): *cit. d.*, str. 3.

[73] *Tamtéž*, str. 4.

[74] *Tamtéž*.

naráz postaveny před nárok přehodnocení v konfrontaci s „tragickým“ rozhodnutím, které se odehrálo před divákem.[75]

Bylo by neplodné pokoušet se o nalezení definice Sartrova pojmu „tragického“, která by pak byla srovnávána s nějakým obecně přijatelnýmpojetím „tragického“ ať už v řeckém či v celém západním divadle, zaprvé proto, že žádné takové všeobecně přijímané pojetí neexistuje, a za druhé z toho důvodu, že Sartre používá slov „tragický“ a „tragédie“ velmi volně a někdy mu dokonce splývají s obecným označením „dramatický“, „drama“.[76] Místo toho, abychom pokládali otázku, zda jsou *Les mouches* tragédie,[77] chceme se znovu ptát pouze na to, zda a do jaké míry Sartrem proponovaná struktura „situačního divadla“ nachází v okruhu řecké tragédie relevantní paralely.[78]

---

[75] Toto přehodnocení je vlastním smyslem Sartrova tvrzení, že „člověk, ať už chce či nikoli, rozhoduje svou volbou i za všechny ostatní.“ *Tamtéž*, str. 36.

[76] Někteří interpreti, kteří tuto nemožnost nepřiznají, avšak přesto se jí nemohou vyhnout, se cítí oprávněni postupovat ryze subjektivně a definici „tragického“ podávají explicitně na základě svých pocitů: „Další možností, jak se přiblížit k Sartrovi z jeho řeckých zdrojů, je reflexe nad slovem ‚tragický‘. Ptáme se po osobní definici. […] Protože neexistuje uznaná definice tragického, zajímá nás výlučně vlastní pocit ohledně tohoto pojmu.“ Champigny, R.: *cit. d.*, str. 74.

[77] Takto postupuje např. Walter Kaufmann: *Tragedy and Philosophy* (New York, 1969), str. 268-269; tomu slouží jako východisko jeho vlastní, pečlivě vypracovaná definice „tragického“ (*tamtéž*, str. 78-86). Jeho přístup však neumožňuje nic více, než subsumovat danou hru pod jednu z předem vypracovaných kategorií. Závěr ohledně *Much* tedy zní: tato hra není tragédií, protože nepředvádí ohromující utrpení, vedoucí k zoufalství, nýbrž triumf nad zoufalstvím. (*Tamtéž*, str. 268) Po nějaké další souvislosti *Much* k antickým hrám, která by přesahovala otázku možnosti podřazení společnému rodu, bychom tu marně pátrali.

[78] Stejně tak odmítá podobnou otázku Roland Galle při analýze jiné Sartrovy hry, přičemž důvod tohoto odmítnutí metodologicky obhajuje takto: „V popředí by neměla stát otázka, zda má být takováto Sartrem odkrytá struktura lidského spolubytí kvalifikována jako ‚tragická‘. Rozhodující mi spíše připadá, že tato struktura poskytuje [jakousi] síť [možného] vzájemného působení, z níž je ve *Huis clos* zformována dynamika, v rámci níž je možné zachytit prvky tragédie a která [tyto prvky] takto převádí do konstelací, které musí být prozkoumány co do svého tragického potenciálu.“ Galle, R.: *Existentialismus und Tragödie*, str. 237, v: Fulda, D., Thorsten, V. (eds.): *Die Tragödie der Moderne: Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose* (Berlin, 2010), str. 235-257; „tragický potenciál“ tedy podle Galleho vzniká z vnitřní dynamické struktury díla, která ke svému fungování využívá jednotlivé prvky klasické tragédie, avšak sama může být postavena na výrazně odlišných principech. Případná otázka „tragičnosti“ *Much* nesmí být tedy výchozím bodem zkoumání, nýbrž je třeba vyjít od rozpoznání oněch prvků a následně prozkoumat tragický potenciál z nich vybudovaných konstelací. „Toto pořadí priorit […] si při zkoumání vztahu existencialismu a tragédie zaslouží obzvláštní pozornost. Kondenzuje se rozhodujícím způsobem v závěru, že tragédie – literárně velmi odlišně zpracovaná [in einer sehr unterschiedlichen Verdichtung] – může být v existencialistickém divadle přítomná, avšak nemůže v něm získat dominantní úlohu ve výlučném smyslu žánru.“ tamtéž. Bohužel věnuje Galle ve svých analýzách konkrétních

Sartrovská situace je příkladem vrženosti člověka do podmínek, které si nezvolil. V *Bytí a nicotě* popisuje tento stav metaforou skalního převisu, stojícího v cestě, kterou chceme nastoupit: můžeme se sice vzdát záměru vykonat tuto cestu, avšak pokud jí chceme jít, nemůžeme se vyhnout tomu, aby nám toto skalisko vstoupilo do cesty.[79] V tomto smyslu je takováto překážka naším osudem. Tato podobnost by však byla pouze vnějšková, pokud by se neukázala strukturní souvislost ve způsobu, jakým je pochopeno a předvedeno odvíjení se tohoto osudu. Dramatická prezentace osudu bere na sebe v obou případech podobu koncentrace díla kolem jedné centrální akce, přičemž jsou nejprve zkoumány podmínky toho, proč k činu musí nevyhnutelně dojít, a následně jsou z něj vyvozeny dramatické konsekvence, tzn. zpochybnění společenských norem a vztahů, jehož bylo skrze tuto centrální akci dosaženo, je aplikováno na vztahy mezi konkrétními jednajícími a stejně tak i na jejich vztahování se k sobě samým a k rovině společenství. Této úrovně koncentrace není možné ani v řecké tragédii, stejně tak jako u Sartra, dosáhnout jinak než zobrazením situace limitní, jejíž centrální akce je ve výše popsaném smyslu celková.

Zbývá ještě promluvit o narativním zasazení takovéto situace. Zde se nezbytně obrací pozornost k pojmu „mýtu“. Sartrovo pojetí mýtu je bohužel velmi nejasné a kolísá mezi dvěma rozdílnými variantami. Na jednu stranu tvrdí, že aby děj diváka oslovil a umožnil mu zaujmout „angažovaný“ postoj, má předvádět „situace, k nimž alespoň jednou dojde ve většině lidských životů.“[80] „Velkými mýty“ jsou zde potom myšleny „smrt, exil, láska.“[81] Na této úrovni dokonce Sartre přímo odmítá i své vlastní použití antické látky na jevišti.[82] Jen zběžné přehlédnutí témat některých Sartrovýchher však stačí k tomu, abychom poznali nedostatečnost tohoto vymezení mýtu. Postavy Sartrových dramat se kromě matkovraždy dopouští také politické vraždy[83] a jsou podrobeny výslechu s krutým mučením,[84] což jistě nejsou situace nastávající během většiny lidských životů. Pokud má být podržen pojem mýtu, na němž Sartre trvá, snad bychom měli říct, že se zde snaží vytvářet cosi jako novou

---

podob této dynamické struktury v jednotlivých existencialistických hrách *Mouchám* pouze okrajovou pozornost (*tamtéž*, str. 252).

[79] Sartre, J.-P.: *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique,* str. 534.

[80] Contat, M., Rybalka, M. (eds.): *cit. d.*, str. 36.

[81] *Tamtéž*, str. 40.

[82] *Tamtéž*, str. 15.

[83] *Les mains sales*, uvedeno 1948; česky *Špinavé ruce*, přel. Liehm, A.J. , v: *Sartre – Dramata* (Praha, 1967), str. 73-207.

[84] *Morts sans sépulture*, uvedeno 1946; česky *Mrtví bez pohřbu,* přel. Liehm, A.J. , v: *Sartre – Dramata*, str. 5-72.

mytologii angažovaného člověka, což je ovšem pojetí, které má již pramálo společného s mýtem v řeckém kontextu. Vzhledem k těmto rozporům bude třeba se zde od Sartrových koncepcí mýtu odpoutat a předvést namísto toho funkci, jakou hraje mytické zasazení přímo v *Mouchách*.

1.5. Gordický uzel

Diskuzi o úloze mytologických souvislostí Sartrových *Much*je třeba začít možnou námitkou, podle níž žádná hlubší souvislost mezi Sartrovou hrou a mytologickým příběhem ze starého Řecka neexistuje, a pokud něco takového při jejich výkladu hledáme, dopouštíme se tím hrubého zkreslení a dezinterpretace, při níž zaniká vlastní Sartrova intence. Zvláště v českém prostředí je třeba se s tímto názorem vypořádat, neboť je představen ve své nejvyhraněnější podobě v doslovu k dosud jedinému českému překladu této hry, který je zároveň jedním z několika málo textů, které má český čtenář k tomuto tématu k dispozici. Zde Ivan Sviták nejprve správně upozorní na to, že je chybným postupem považovat „postavy a děje hry za realistické obrazy a za psychologické typy.“[85] Zvláštní a podle mého soudu proti Sartrovým teoretickým úvahám směřující je však Svitákovo rozvedení toho, k čemu takový chybný postup má vést:

> „V tomto aspektu budeme číst nepochopitelnou parafrázi antické báje, o níž se můžeme informovat v kterékoli příručce starověké mytologie, s tím rozdílem, že Orestés je ve starověkém pojetí osudovou postavou a obětí božího plánu, štvanou výčitkami svědomí. […] V tomto přístupu se bude jevit Sartrova hra parafrází starého mýtu, ale nepochopenou parafrází, protože ústřední postava jedná proti původnímu smyslu báje – vymyká se osudu-Jupiterovi. Ve skutečnosti je mýtus pouhou kulisou a záminkou, poskytuje jakýsi ‚prefabrikovaný‘ model konfliktní situace […]“[86]

Prvním důsledkem, který by měl být z předpokládaného realistického způsobu čtení na základě Sartrovy koncepce divadla vyvozen, by muselo být konstatování, že takový postup vede proti samotnému duchu divadla, a to nikoli pouze divadla moderního, ale v neposlední řadě právě tak i proti duchu staré řecké tragédie. Skutečnost, že zde Sviták z neschůdnosti realistického interpretačního přístupu k Sartrově hře usuzuje na zastírací funkci mýtu, ukazuje, že zde komentátorovi podivně splynuly kategorie „realistického“ a „mytologického.“ Zdá se nám, že nahlížíme pravděpodobnou motivaci pro takovýto pojmový lapsus. Tou je podle nás jedno z mnoha Sartrových vzájemně si odporujících vyjádření ohledně smyslu jeho díla, které, pokud se vezme za bernou minci, skutečně k tomuto splynutí nabádá.

---

[85] Sartre, Jean-Paul: *Mouchy*, překl. Vrba, F., dosl. Sviták, I. (Praha, 1964), str. 95.

[86] *Tamtéž*, str. 95-96.

Po osvobození Francie od německé okupace se proti Sartrovi začala zdvihat vlna obvinění z řad těch kritiků, kteří byli roztrpčeni skutečností, že se Sartrova hra volně hrála během okupace, přičemž žádný z tehdejších kolaborujících recenzentů v ní neviděl ani náznak útoku proti vichistickému režimu. Sartre oproti tomu trval na tom, že protivichistickému a protinacistickému smyslu hry bylo všeobecně porozuměno, a napsal při té příležitosti: „K čemu jinému předvádět na scéně deklamující Řeky, než aby se skrytě ukázalo, co si člověk myslí o fašistickém režimu? Opravdová hra, kterou jsem měl spíše napsat, by byla hrou o teroristovi, který přepadá Němce a způsobí tak popravu padesáti rukojmích.“[87]

Pro interpreta, který přistoupí na toto autorovo vysvětlení a pochopí orestovský příběh jako víceméně náhodně zvolenou schránku, která má ukrývat jakýsi od ní oddělitelný, předem hotový obsah, bude samozřejmě zcela irelevantní hledat nějaké vnitřní souvislosti mezi Sartrovým a Aischylovým Orestem. Dočteme se pak, že „neexistuje žádná podobnost mezi těmito dvěma Oresty, s výjimkou povrchní úrovně jejich jednání.“[88] Jediným přínosem komparace by v tomto případě bylo co nejostřejší vykreslení „orestovské antiteze“.

Tato antiteze pak nedostává podobu redukce jednoho pojetí na druhé a postulování vztahu nadřazenosti buď z jedné či druhé strany, jak to bylo předvedeno v kapitole o „Symplégadách“, nýbrž v tomto případě jsou proti sobě obě dvě strany postaveny natolik ostře, že se mezi nimi otevírá trhlina zamezující jakékoli vzájemné komunikaci. Takovou tendenci spatřuji i u druhého mně známého českého interpreta, který se k otázce vztahu *Much* a *Oresteie* krátce explicitně vyjadřuje, dr. Daniely Čadkové.

Tématem jejího článku je *Nová Oresteia*, adaptace antické látky z roku 1923 od českého dramatika Arnošta Dvořáka, která je celkově hodnocena spíše jako nevydařená, přičemž za účelem analýzy tohoto nezdaru je povšechně diskutována problematika orestovské adaptace. Dvořák zamýšlel napsat „skutečně ‚*novou*‘ *Oresteiu* pro nového člověka“.[89] V tom se projevilo „úsilí modernizovat a aktualizovat *Oresteiu*, společné všem adaptacím tohoto mýtu.“[90] Dochází k posunům v charakterech postav a v jejich motivacích. Jako významný zdroj nové motivace je identifikováno „nové pojetí osudu ve dvacátém století.“[91] Společným

[87] Contat, M., Rybalka, M.: *cit. d.*, str. 188; původně otištěno v: *Carrefour*, 9. září 1944.

[88] Blasi, Augusto: *On Becoming Responsible: Orestes in Aeschylus and in Sartre*, str. 73, v: *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, str. 70-87.

[89] Čadková, D: *The New Oresteia of Arnošt Dvořák and the Problem of Oresteian Adaptation*, str. 13, v: *Eirene* XXXIX (2003), str. 7-16.

[90] *Tamtéž.*

[91] *Tamtéž*, str. 14.

rysem většiny adaptací je, že „neřeší otázku Orestovy viny rozhodnutím z vnějšku.“[92] *Mouchy* jsou představeny jako výjimka proti tomuto tvrzení: „Sartre odmítá Orestovu vinu ve jménu individuální svobody.“[93] Hra Arnošta Dvořáka je postavena po bok *Much*, avšak je jí vytknuto, že se „zastavila v půli cesty mezi Aischylem a Sartrem.“ Dvořák se v ní totiž snaží „zkombinovat neslučitelné, tj. individuální revoltu proti lidskému řádu […] a smíření s tímto řádem.“[94] Sartre je tedy postaven do protikladu k Aischylovi a jejich díla jsou pro své ideové zakotvení označena jako vzájemně nekompatibilní. Moderní interpret, pokud nechce upadnout do rozporů relativismu,[95] se tedy má od Aischyla odstřihnout a sledovat důsledně své vlastní cíle.

Tato myšlenková linie však může vést rovněž ke zcela opačnému hodnocení Sartrova díla, podle toho, z jaké hodnotové pozice ten který interpret na jeho hry nahlíží. Takto Oskar Seidlin vypočítává moderní rysy Orestova jednání, avšak všechny je odmítá, protože podle něj Sartrovo existencialistické poselství nepřináší nic než holý akt neospravedlnitelné a chladnokrevné zvůle (Willkür). V Sartrově „vykoupení“ skrze radikální jednání,[96] které je následně bezvýhradně přijato za vlastní, autentický čin, spatřuje tento interpret „nejskandálnější odlidštění a zbrutalizování starého mýtu.“[97] Odlidštění je ostatně obecným rysem, který Seidlin u moderních adaptací *Oresteie* nachází.[98]

Takto Sartre zavdal svým pokusem o vysvětlení podnět k nesčetným nedorozuměním. Z jeho teoretických prací uvedených v předcházejícím oddílu je totiž zřejmé, že tu nelze oddělit existencialistický obsah dramatu od jeho formy, která chce přímo navazovat na formu antické tragédie, nýbrž že tato „mytologická“ forma „velké tragédie“ je podstatným rysem Sartrova vyjádření. V parafrázi Augusta Blasiho[99] se nabízí říci: zásadní nepodobnost obou Orestů se odbývá ponejvíce na povrchní úrovni jejich jednání.

Takové tvrzení je samozřejmě třeba prokázat. Poté, co jsem se pokusil ukázat, zaprvé jakým způsobem se mnozí interpreti zastavují před branami sartrovsko-aischylovské

[92] *Tamtéž.*

[93] *Tamtéž*, str. 16.

[94] *Tamtéž.*

[95] *Tamtéž.*

[96] Kontrastem k tomu je Seidlinovi vykoupení skrze nevinnou oběť křesťanského beránka.

[97] Seidlin, Oskar.: *Von Goethe zu Thomas Mann* (Göttingen, 1963), str. 220.

[98] *Tamtéž*, kap. 12 – *Die Orestie heute: Enthumanisierung des Mythos*, str. 208-225 (zde k Sartrovi 217-220); samostatně v: *Deutsche Rundschau* LXXXIII (1957), str. 1163 a dále.

[99] Viz poznámku 88.

komparace a zadruhé že takováto komparace přesto není něčím scestným, nýbrž že po ní volá určitá genetická příbuznost Sartrových her a klasických tragédií, poukážu nyní znovu k pojmu poetologické komparace, který má takové srovnání umožnit a který je nyní s pomocí Ronalda Galleho[100] možné artikulovat přesněji, než v oddílu 1.0. Poetologickou komparací míním takové srovnání dvou děl, které nevychází z určitého předpojatého výkladu těchto děl skrze koncepty, jakými jsou např. „tragédie", „osud" či „svoboda", nýbrž od analýzy jejich jednotlivých stavebních prvků, v jejichž formacích je teprve třeba prokázat přítomnost či nepřítomnost určitého potenciálu, který je pak možné vpisovat do dynamické struktury těchto děl, takže se o nich následně dá říct, že jejich smyslem je promlouvat o „tragédii", „osudu", „svobodě" atd., avšak ne na způsob ilustrace těchto konceptů, nýbrž proto, že vnitřní struktura konkrétního dramatického děje má právě takový charakter.

Praktický dopad tohoto výměru bychom nyní ještě před přistoupením k samotné komparaci rádi demonstrovali na příkladě přístupu označeného v oddíle 1.0 jako komparace *poetická*. Takto vymezený přístup jakoby pokládal mezi srovnávaná díla jakousi fixní mřížku, v níž se proti sobě objeví na obou stranách vzájemně si odpovídající prvky, které ovšem nejsou hledány na základě vnitřní, funkční podobnosti, protože žádná taková podobnost se zde nepředpokládá, nýbrž toliko na základě podobnosti vnější.[101] Pokud se interpret postupující tímto způsobem pokusí nalézt mezi srovnávaným nějakou spojitost, nemůže objevit více, než samotný fakt přejímání resp. zamítání jednotlivých prvků poetické stavby.

Ernst Abrahamson postupuje ve svém rozboru právě takto. Identifikuje v začátku *Much* „kombinaci scén z úvodu Aischylovy *Oběti na hrobě* a Sofokleovy *Élektry*", avšak kvůli často až parodickému obracení významů[102] tvrdí: „Začátek této hry předvádí *in nucleo* a nejkoncentrovanějším způsobem techniky, které Sartre používá s ohledem na své zdroje v celém dalším průběhu."[103] Těmito technikami jsou: 1.) princip selekce a kombinace motivů

[100] Viz poznámku 78.

[101] Křiklavým příkladem takového přístupu je přirovnávání Sartrova Jupitera hned k Apollónovi, hned zase k Diovi. Těm se však podobá jen zčásti, spíše některými rétorickými obraty (Jupiter: „Na pelech!" Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 76; ΑΠΟΛΛΩΝ: „Ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος χωρεῖτ'" Aisch. *Eum.* 179-180). Celkový sémanticko-imaginativní komplex, který se s ním pojí, je však značně odlišný od asociativní sítě, kterou rozpřádá kolem olympských bohů Aischylos, a spíše nás odkazuje do oblasti chthonického a iracionálního.

[102] Nejde o hrobku Agamemnóna, ale sochu boha; úlitbu nekonají Élektřiny společnice, nýbrž ženy slepě podřízené Aigisthovi; Pedagog nepřipravuje Oresta na pomstu, ale naopak ho naučil žít zcela volný od všech závazků.

[103] Abrahamson, E.: *Contemporary French Plays from Ancient Sources,* str. 58, v: týž: *The Adventures of Odysseus: Literary Studies* (Washington, 1960), str. 53-65.

a 2.) princip jejich inverze.[104] Tímto způsobem jsme následně provedeni celou hrou a v případě, že se v některém úseku nenajde vhodná možnost adekvátního přiřazení, je vysvětlení nasnadě: „Sartrovo existencialistické a humanistické rozuzlení je příliš odlišné.“[105] Z velkého bohatství narážek na řeckou tragédii, které v Sartrově hře odkrývá, vyvozuje Abrahamson, že „*Les mouches* jsou něčím víc než reinterpretací antického mýtu. Jsou pojaté a vědomě zamýšlené jako odpověď řecké tragédii.“[106] O jakou odpověď se však jedná?

Jelikož byl jako jediný poetický smysl odkazů k tragédii identifikován princip inverze, není překvapením, že tato odpověď vyznívá jako všestranné odmítnutí – motivy jsou vybírány prostě proto, aby byly popřeny. Abrahamson ještě doplňuje, že spolu s řeckým tragickým pohledem je v *Mouchách* popřenještě jeden mýtus, a to křesťanský mýtus spasení. Závěr zní: „Předvedením svého existencialistického manifestu pojatého jako inverze řecké tragédie předvádí [Sartre] rovněž odmítnutí křesťanství. V *Les mouches* je pohled člověka dvacátého století rozdílnými prostředky postaven do opozice ke dvěma velkým tradicím západního myšlení: řecké a křesťanské. [Tato hra] je ne-řecká a proti-křesťanská.“[107]

Z výše představeného *poetologického* přístupu se nedostává Abrahamsonovým analýzám především porozumění pro strukturní souvislosti, v nichž jednotlivé zkoumané prvky vystupují. Namísto toho chápe tyto prvky spíše jako prostá vyskytující se fakta s určitou absolutní hodnotou. V opačném případě by si totiž musel všimnout, že inverze významu je vetkána jako bytostný rys už v původním modelu, tj. v Aischylově *Oresteie*. Principy, které Abrahamson odkryl, tak jen na ještě hlubší rovině prokazují přímou návaznost J.-P. Sartra na řeckou tragickou formu.

Nyní můžeme říci o funkci mytického zarámování *Les mouches*, že vidíme jasný důvod, proč se přes všechny změny, které v dramatu provádí, Sartre drží původních reálií mnohem pevněji, než jakýkoli jiný z velkých dramatiků jeho doby, kteří rovněž Orestův příběh adaptovali: postavám ponechává původní jména,[108] nemění prostor ani čas[109] ani

---

[104] *Tamtéž*, str. 57.

[105] *Tamtéž*, str. 61; týká se závěrečného jednání, které „až na úvodní scénu obsahuje relativně málo specifických odkazů k *Laskavým bohyním*.“ Specifickým odkazem tu ovšem nemůže být myšleno nic jiného, než víceméně doslovná citace. V každém jiném smyslu bije celková souvislost těchto částí do očí: základní kostru tvoří proces uvěznění-obhajoba-osvobození a v závěru obou her je napětí, jež bylo v předchozím průběhu hry systematicky budováno, překryto, avšak nikoli rozpuštěno, triumfální *pompé*.

[106] *Tamtéž*, str. 62.

[107] *Tamtéž.*

[108] Změnu jmen provádí Eugene O’Neill ve svém *Mourning Becomes Electra* (1931) i Thomas Stearns Eliot v *The Family Reunion* (1939).

nezavádí nové postavy s vlastním příběhem a vlastní zápletkou,[110] a nijak nezasahuje do základní kostry mýtu.[111] Pokud skutečně není důvodem tohoto přidržení se Řeků pouhá ideová kamufláž, pak odtud můžeme vyvodit, že Sartre provádí právě jen takové změny, které s sebou zároveň nesou přesuny těžiště v rámci smysluplných vztahů mezi původními aktéry orestovského příběhu, avšak všechny ostatní změny, jejichž jediným cílem je modernizace, a které tedy neplní funkci de-formujících, re-evaluujících odkazů,[112] ponechává vědomě stranou.[113]

Poté, co byly představeny a předvedeny obtíže, kterým se chceme vyhnout, stejně jako důvody, které nás opravňují předpokládat určitou společnou půdu, z níž mohou být *obě* díla plnohodnotně vykládána, a rovněž základní metodologické principy, o něž se chceme opírat, je nyní čas přejít k vlastní komparační části, v níž jedině mohou být výše vytyčená tvrzení a předpoklady ověřeny.

---

[109] Obě hry z předchozí poznámky jsou přesazeny do moderního prostoročasu.

[110] Takto oba předcházející a rovněž Jean Giraudoux: *Electre* (1937).

[111] Srov. oproti tomu např. Orestovu sebevraždu u O'Neilla a Giraudouxa.

[112]Tj. funkci typickou pro každé antické dramatické přepracování mýtu.

[113] Sartrova hra vznikla až po třech výše jmenovaných, a proto musíme předpokládat, že měl důvod k tomu, že nevyužil inovací, které se mu zde nabízely.

2.0. Postup komparace

Kromě metodologických východisek je nyní třeba uvést ještě princip výkladu, který by byl co nejpřiměřenější srovnávanému materiálu. Vždy budeme vycházet primárně z *Les mouches* jakožto díla, v němž mají být odkryty různé způsoby využívání antické předlohy. Tou nemůže být už ze samotné povahy procesu adaptace mytologické látky výlučně jedna verze, v našem případě verze Aischylova, nýbrž je třeba primární otevřenost rovněž pro významové souvislosti s ostatními staršími zpracováními dané látky, ať už antickými či novodobými. Pokud však, jak se snaží napovídat název této práce, existuje nějaká významnější vazba mezi *Les mouches* a právě Aischylovou *Oresteiou*, pak nesmí být tato vazba předem předpokládána, nýbrž na základě poetologickéanalýzy teprve ukázána.

Nebudeme postupovat striktně po jednotlivých scénách od začátku do konce, tedy na způsob komentáře, nýbrž jako výhodnější se jeví pohybovat se po motivických okruzích. Jelikož jsou tyto okruhy vzájemně propletené a prolínají se v těsném sepětí celou hrou, může se někdy jejich oddělení jevit jako umělé, nicméně z hlediska výkladu je to jediný způsob, jak poukázat na různé aspekty, v nichž je možné nahlížet celek.

Prvky každého takovéhoto motivického okruhu je pak třeba zkoumat na několika úrovních. Zaprvé se setkáváme s přímými slovními ozvuky a aluzemi řeckých tragédií. Ty však nikdy nejsou koncovým bodem komparace, neboť jsou zpravidla zapojeny do zcela jiné situace, a plní proto jiný dramatický účel. Zadruhé některé motivy, promluvy či dokonce postavy plní v některých momentech obdobnou funkci jako jiné motivy, promluvy a postavy v řecké předloze. Odkrývání těchto funkčních podobností je vlastním polem působnosti poetologické komparace. Konečně zatřetí mohou některé leckdy zcela odlišné komplexní situace evokovat ve výsledném součtu vzájemných aluzivních i funkčních podobností obdobné konotace, tj. vykazovat obdobný smysl. Teprve na této úrovni může dojít k potvrzení a ospravedlnění Sartrova výše citovaného vyjádření,[114] v němž tvrdí, že chce skrze posuny ve svých hrách divákovi v současných podmínkách zprostředkovat prožitek obdobný tomu, jaký mohly mít na své diváky původní antické hry.[115]

[114] Viz str. 21, poznámku 46.

[115] Vzhledem k již uvedenému Sartrovu tvrzení, že „slovo musí být činem," kterým jako by tento autor v roce 1944 předjímal pozdější Austinovo zavedení pojmu performativu, se nezdá být zcela neopodstatněné přirovnat pro účely sartrovské komparace rozdělení uvedené v tomto odstavci s trojicí dalších Austinových pojmů rozdělující performativní řečové akty na lokuční, ilokuční a perlokuční. Jelikož má být Sartrovo slovo činem, musí tedy být možné vykládat ho postupně na všech těchto úrovních, přičemž stejně jako u Austina ani zde nelze

Výběr a především řazení zkoumaných motivů bude probíhat od těch, které považuji za centrální a které podle mě nejsilněji ovlivňují celkový dojem z tohoto dramatu, k motivům dílčím. Takový výběr je nutně do značné míry subjektivní. Přesto doufám, že výsledný smysl následujících výkladů tím nemusí být zkreslen, neboť budeme-li předpokládat, že Sartre ve svém díle dostál požadavku, který vznáší na literaturu Platón,[116] pak musí existovat mezi jednotlivými okruhy organická souvislost, díky níž náležitě vedený výklad zahájený od kterékoli části povede postupně i ke všem ostatním částem tak, aby výsledný celek prokázal svůj vlastní vnitřní život, v němž hraje každá z jednotlivých částí svou vlastní nezastupitelnou úlohu.

Na tomto místě je rovněž třeba uvést, že hlavní interpretační strategie, s jejíž pomocí tu budou obě dramata uchopována, je založena především na analýze textu.[117]Tím však není míněno pochopení textu jako vytrženého ze svého kontextu a umožňujícího zcela nekontrolovanou hru asociací. Text je spíše vnímán jako určitá pevná, neproměnná jednotka, která poskytuje interpretaci spolehlivé východisko, od něhož je možné pokročit dále a ptát se po možnostech jeho výkladu již nikoli z čistě literárních, nýbrž v širokém smyslu chápaných kontextuálních hledisek.

2.1. Dualistické východisko

Sartrova filosofie je dualistická a obdobně jako v případě jiných dualistických systémů (zoroastrismus, manicheismus, gnosticismus) je i pro něj tento způsob vidění světa zdrojem intenzivní poetické obraznosti. Ta čerpá svou sílu z nesmiřitelnosti dvou absolutních protikladů, které se však v rámci lidského života ocitají v těsné blízkosti. Na teoretické úrovni

---

jednotlivé vrstvy od sebe vždy přísně oddělit. Srov. Austin, J. L.: *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford, 1962), zvláště přednáška 8.

[116] „Každá řeč má být složena jako živý tvor a má míti jakési své vlastní tělo, takže by nebyla ani bez hlavy ani bez nohou, nýbrž aby měla střed i krajní části napsané tak, aby se hodily k sobě navzájem i k celku.“ Platón: *Faidros*, 264c, použit český překlad Fr. Novotného z: *Platónovy spisy*, *II* (Praha, 2003), str. 263-264.

[117] Kromě takto „textově orientovaného“ interpretačního postupu existuje mezi současnými přístupy k tragédii například také hledisko „nábožensko-rituální“ či perspektiva tzv. „performance criticism.“ Čechvala, Jakub: *Dramatické uchopení mýtu: tradice, manipulace, interpretace* (Univerzita Karlova v Praze, disertační práce, 2013), str. 12. K těmto třem výběrově uvedeným přístupům je možné některé další doplnit podle práce Jaroslava Daneše *Politické aspekty řecké tragédie* (…, …), str. 31-42, kde je postupně probíráno čtení „historické“, „strukturalistické“ a „genderové“. Poslední dva jmenované přístupy vycházejí z podobných principů, které je vedou ke zkoumání a zpochybňování konceptuálních rámců. Zdůraznění tohoto narušujícího momentu může být také nazváno čtením „subverzivním“.

konstatuje Sartre mezi „bytím v sobě“ a „bytím pro sebe“ absolutní, nepřeklenutelnou propast. Na poetické úrovni se oproti tomu ukazuje v mnoha konkrétních situacích neutuchající boj, který mezi nimi probíhá. Jde však o boj nerovný, v němž vlastně bojuje pouze jedna strana, protože pouze „bytí pro sebe“ může všechno ztratit, zatímco „bytí v sobě“ má svou pozici jednou provždy pevně danou.

V tomto bodě ještě žádné srovnání s antickou tragédií nepřipadá v úvahu. Ačkoli i v řecké kultuře 5. století existují určité spíše podprahově působící dualistické proudy (orfismus, pýthagoreismus, orientální vlivy), reprezentuje tragédie, jež se v rámci Dionýsových slavností obrací na řeckou společnost jako celek, myšlenkové klima, kterému je takováto striktní polarizace spíše cizí. Samozřejmě se tu setkáváme s neustále proti sobě stavěnými a do krajnosti vyostřovanými protiklady (mužské-ženské, kultura-příroda, staré-nové atd.), avšak v tomto případě nejde o výsledek světonázorového dualismu, nýbrž spíše o soustavu vzájemně provázaných binárních opozic, jejichž proměňující se vnitřní vztahy umožňují této společnosti aktualizovat a nově formulovat vlastní místo jednotlivých prvků v rámci nově vznikajícího hodnotového systému.

Přestože koncepce, která leží v základu Sartrovy tvorby, je bezpochyby v tomto smyslu ne-řecká, vykazuje výsledný obraz světa, k němuž ho důsledné zastávání jeho výchozích postojů dovádí, v mnoha bodech až překvapivou podobnost s tím, co bylo v rámci studia řecké kultury nazváno „tragickým vědomím“. Je možné se dohadovat, odkud tato „tragičnost“ do Sartrova myšlení proniká. Například pokud budeme zastávat názor, že tragický pocit u Řeků je způsobován vyostřeným vědomím radikální diference mezi lidským a božským,[118] pak paralelu k tomu můžeme nalézt v Sartrově přesvědčení, že bytostnou tendencí „lidské reality“ je snaha stát se „bytím pro sebe v sobě“, tj. svobodou, která již není založená na nicování, nýbrž je plně sama sebou, a tedy vposled snaha stát se Bohem. V tomto svém úsilí „lidská realita“ nevyhnutelně ztroskotává a ke svému vlastnímu způsobu bytí, které je čirou negací, je „odsouzena.“

Tento Sartrův filosofický pesimismus je ovšem velmi těžké hájit, v neposlední řadě pro častou pojmovou a myšlenkovou nekonzistentnost autora.[119] V našem případě to naštěstí ani není třeba, neboť v Sartrově hře nechceme nacházet primárně dramatizaci jeho filosofických postojů, nýbrž chceme ukázat, v jakém smyslu je pro Sartra dramaticko-

[118] Takto zní jedna z „ortodoxních“ interpretací gnómického výroku „γνῶθι σεαυτόν“, tedy „γνῶθι σεαυτὸν ἄνθρωπον ὄντα, μὴ θεόν.“

[119] Srov. Aylen, Leo: *cit. d.,* str. 294.

poetické přiblížení se konkrétním řeckým tragédiím prostředkem, který mu umožňuje naplnit jeho existenciálně založené představy intenzivnějším významem a otevřít v nich tímto kontaktem nějaký nový a nečekaný rozměr. Prvním krokem směrem k tomuto cíli bude předvedení poetických odrazů Sartrova dualismu v dramatu *Les mouches*.

2.2. Černá, červená, bílá

Dolores Mann Burdick má bezpochyby pravdu, když tvrdí, že „Sartre je posedlý představou lidského odcizení od světa přírody a navzdory jeho snahám vyhlásit jako filosof lidskou svobodu je jeho intuitivnější odpovědí jakožto umělce představa člověka pohlceného chaosem jevů, zmateného a poraženého absurdním a nepřátelským světem.“[120] Takovým člověkem je Antoine Roquentin v *Nevolnosti*,[121] avšak svět nevolnosti se znovu vynořuje i v Sartrově prvním veřejném dramatu vtělený do prostoru starověkého Argu. Atmosféra Sartrova poetického světa je „hutná, neprůhledná, dusivě horká a těžká. Její viskozitu *cítíme* […]“[122] Mann Burdick používá pro takto popsaný stav světa nepřeložitelný anglický termín „plight“,[123] přičemž uvádí, že jej míní jako ekvivalent sartrovského pojmu „situace.“ Podle ní „Sartre věnuje většinu svého mistrovství tomu, aby evokoval tuto [krizovou situaci]. […ta] je tak živě vykreslená, že je téměř možné ji prohlásit za centrální ‚charakter‘ této hry“.[124] Jelikož tyto postřehy dobře korespondují i s mým vlastním čtenářským zážitkem, rozhodl jsem se právě od tohoto „centrálního charakteru“ začít rozvíjet vlastní komparativní interpretaci.

Dějová osnova prvního výstupu je velmi prostá. Orestés putuje se svým učitelem po Řecku a ze zvědavosti se zastavuje také ve svém rodném Argu. Zde však před nimi zavírají dveře a do řeči se s nimi dá až cizinec Démétrios – ve skutečnosti sám Jupiter, který jim vypráví o tom, jak to ve městě chodí, o jeho nedávné historii a Orestovi, který rovněž neprozradí své pravé jméno, nepřímo radí, aby z města odešel. O to tísnivěji však na pozadí jejich nevzrušených rozhovorů vystupuje tíživá atmosféra města, vykresleného před námi nejživějšími prostředky, apelujícími na zrak, sluch i čich, v celé své otřesnosti s takovou silou,

[120] Mann Burdick, D.: *Imagery of the “Plight” in Sartre’s “Les Mouches”*, str. 243, v: *The French Review*, Vol. 32, No. 3 (Jan., 1959), str. 242-246.

[121] Sartre, J.-P.: *La Nausée*, česky *Nevolnost* (Praha, 2001), přel. Steinová, Dagmar; srov. např. str. 385-91.

[122] Mann Burdick, D.: *cit. d.*, str. 245, kurzíva autorky.

[123] Kritická situace, neutěšená situace, stav nouze.

[124] *Tamtéž*, str. 243.

aby tento dojem zůstal až do konce hry ve vědomí diváka/čtenáře, kde spolupůsobí a spoluurčuje význam všeho dalšího, co se na scéně odehraje.

Od první chvíle máme před sebou sochu zbrocenou krví. Pustými ulicemi se míhají jako stíny černě oblečené, mlčící stařeny. Dojem hrůzy k této pustotě přidává žhnoucí slunce[125] a k umocnění této atmosféry se z paláce čas od času ozývají vražedné výkřiky. Stejně nepřehlédnutelné jsou rovněž obrazy hnusu pramenícího z brutálního narušení nejintimnější oblasti lidské tělesnosti.[126]

Podobně jako v *Nevolnosti* stojí nepochybně i zde v základu této neutěšené scenérie Sartrovo pojetí absurdního a nepřátelského světa, v němž je člověk cizorodým živlem,[127] tedy nelidského světa věcí, v němž svobodné bytosti živoří tak, že si svou svobodu zakrývají a oněm věcem se takto připodobňují. Na rozdíl od *Nevolnosti*, jejíž plynulý románový tok odnáší Roquentina stále hlouběji do nitra tohoto umrtvujícího poznání absurdna, přináší s sebou Sartrova dramatická technika[128] dynamičnost a napětí, které tyto obrazy od počátku prostupují a obohacují je o nové výkladové souvislosti.

Argos není primárně nelidským, cizím světem, inertním, absurdním a vágním jako park v Bouville[129] – jeho ne-lidskost je z Orestova pohledu vnímána jako určité narušení, jako cosi nepřirozeného.[130] Stav, v němž se město nachází, je perverzní v tom smyslu, že všechny hodnoty lidského soužití jsou v něm znehodnoceny a zvráceny ve svůj opak.[131] Vůči této dusivé atmosféře nenabízí hra zpočátku jinou alternativu než pedagogův filosofický skepticismus, který se nad každou situaci povznáší a odmítá se ke světu vázat,[132] avšak

---

[125] Argos je „proklaté hnízdo, připražené na slunci." (str. 9-10) V pustých ulicích je „roztřesený vzduch a to slunce… Z čeho může jít větší hrůza než ze slunce?" (str. 10).

[126] Mouchy sedící na bělmu idiota, který se tváří, „jako by ho bůhvíjak blažilo, že mu vysávají oči." (str. 11) Argos je „mršina města" (str. 16) a „pronikavý puch mršiny" (str. 11-12) sem po zavraždění krále přilákal mouchy, které se na ní od té doby živí a tloustnou. Pokud by se Argejští odvrátili od nepřetržitého zpytování svědomí, „všechny jejich hříchy se na nich vyrazí jako ustydlá mastnota." (str. 16).

[127] Jupiter k Orestovi: „Nejsi ve svém, vetřelče; trčíš ve světě jako tříska v mase." (str. 80).

[128]Tato technika spočívá v předvedení jediného klíčového rozhodnutí, provedeného v limitní situaci tak, aby po něm došlo k úplnému přehodnocení všeho, co měl divák možnost do té doby vidět a slyšet. Viz výše na str. 31.

[129] Sartre, J.-P.: *Nevolnost*, str. 391-403.

[130] Orestés: „Narodil jsem se tady…" Dále: „Narodil jsem se tady a musím se doptávat na cestu jako cizí pocestný." Sartre, J.-P.: *Mouchy,* str. 10.

[131] Élektra si nechá od Filéba-Oresta vyprávět o životě v Korintu a nemůže uvěřit, že takové místo existuje. *Tamtéž,* str. 25.

[132] „Svrchovaný člověk," jímž se podle pedagoga na základě jeho výchovy Orestés stal, je „[…] mladý, bohatý a krásný, poučený jako stařec, oproštěný od všeho otročení a ode vší víry, bez rodiny, bez vlasti, bez náboženství,

Orestés dává ihned vědět, že se pokusí najít ještě další cestu, aniž by si zatím uvědomoval, kam tato cesta povede.[133] Před divákem se takto otevírá pohled na svět, v němž nejostřejší protiklady světla a tmy již nestojí proti sobě, nýbrž skrze komplexní zvrácení hodnot získávají oba stejnou negativní valorizaci ne-lidského, jejíž jednolitost je ještě zřejměji vyjádřena tím, že všechny tyto excesivní stavy jsou označeny jako „milé bohům."[134] Tento protipřirozený stav znehodnocení musí být Argu a jeho obyvatelům nepřetržitě vnucován a zde mají původ obrazy všudypřítomného násilí: násilím byl zdejší režim nastolen, násilím je udržován a vše nasvědčuje tomu, že jinak než násilím nemůže být setřesen.[135]

Na rovině obraznosti se tyto souvislosti nejzřetelněji odrážejí v absolutní dominanci třech oblastí barevného spektra – černé, červené a bílé – jejichž zapojení do synestetických celků přispívá nemalou měrou k propojení motivů hrůzy, hnusu a násilí. Všudypřítomné černé mouchy sedají na krvavé skvrny na soše boha, ztělesňujícího vládnoucí moc, stejně jako na vytékající bělmo idiota. Jejich podprahové bzučení přitom proniká všemi promluvami. Černá smuteční roucha žen ve spojení s dalšími motivy vedou k částečné identifikaci Argejských s otravným hmyzem.[136]

Zároveň s ustavením této vizuální dominance dochází ovšem k depotenciaci jejich přirozených symbolických konotací. Černá jako barva smutku ztrácí svůj obsah poté, co se

---

bez povolání, volný pro všechny závazky – a přitom ví, že se nikdy k ničemu zavazovat nemá." Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 19.

[133] Orestés v celém druhém výstupu prvního dějství dává svému vychovateli najevo, nakolik bezcenným je pro něj jeho učení, a zakončuje tuto scénu přáním: „Ach, kdyby tak byl čin, chápeš, čin, který by mi dal mezi nimi domovské právo!" To je však příliš mlhavé a Orestés ho ihned zaplaší: „Ano. To jsou jen sny." *Tamtéž,* str. 21.

[134] Jupiter v přestrojení, potéco vylíčil, v jakých podmínkách se od Agamemnónovy vraždy odbývá život v Argu, pokračuje s uspokojením: „Ach, jak se za ten čas proměnil ten lehkomyslný lid z Argu, a oč se tím přiblížil […] srdcím bohů." Orestés ve své pobouřené reakci ještě jednou shrnuje, o jakých božských libostech se zde mluví: „Zdi zbrocené krví, milióny much, zápach jako u řezníka, hmyzí páření, pusté ulice, bůh s tváří zavražděného, vyděšené larvy, co se bijí v prsa v nejhlubších koutech domů – a ten řev, ten nesnesitelný řev: v tom že má zálibu Jupiter?" Přítomný Jupiter k tomu opatrnou odpovědí přisvědčí: „Ach, nesuďte bohy, mladíku, mají svá bolestná tajemství." *Tamtéž,* str. 15.

[135] „Kdyby [lidé] věděli, [že jsou svobodní]" říká Aigisthos, „zapálili by mi palác ze všech čtyř stran. Patnáct let už hraju komedii, abych jim tu jejich moc zakryl." *Tamtéž,* str. 63.

[136] K jejich dalšímu propojení dochází na rovině olfaktorické a sexuální: puch mršiny lákající mouchy koresponduje s tím, co říká Élektra k Jupiterově soše o těchto „zbožných" ženách: „zatuchlina z jejich sukní ti stoupala do nosu; tak rozkošná voňavka tě pořád ještě lechtá v nozdrách." *Tamtéž,* str. 22; hmyzí páření je pak obdobou orgií, jež se rozpoutaly v noci po zavraždění Agamemnóna. *Tamtéž,* str. 14.

dozvíme, že ženy vlastně za nikoho smutek nedrží, nýbrž že takový je „v Argu kroj.“[137] Červená přestává být zdrojem hrůzy, když Élektra prozradí, že socha boha je pomazána malinovkou.[138] Konečně bílá je jako barva života a naděje zcela potlačena[139] a namísto toho přijímá komplementárně k předchozím asociace hrůzy a hnusu. Takto potlačený symbolický potenciál se ve všech případech obrací stejným směrem, k vyvolání jediného, avšak o to intenzivnějšího dojmu – otřesnosti.[140] Ta se dostavuje tehdy, když je na všech úrovních symbolických vztahů, s nimiž se v Argu setkáváme, odhalena v samém jejich jádru manipulace. Násilí a perverze se tak z nového úhlu ukazují jako ústřední principy argejského života, o nichž lze nyní říct, že právě ony jsou vlastním obsahem oné „plight“, která byla výše uvedena jako určité rámcové téma následující komparace.

Samozřejmě se jedná jen o jeden z významných motivických okruhů, z nichž je možné hru vykládat. Dosud byla vědomě ponechána stranou i natolik významná témata jako návrat, shledání a pomsta. Důvodem toho je naše přesvědčení, že právě výše představená soustava motivů tvoří jakousi vnitřní tkáň *Much*, z níž i tato centrální témata čerpají ve svém konkrétním předvedení svůj plný význam.

Nyní je třeba podívat se na tři antická zpracování orestovského příběhu[141] a pokusit se ukázat, do jaké hloubky sahá podobnost mezi *Mouchami* a každou jednotlivou z těchto her, což nám pomůže stanovit směr, kterým mají být naše další zkoumání vedena.

---

[137] *Tamtéž,* str. 13.

[138] *Tamtéž,* str. 22.

[139] O svém vnuku říká stařena: „vychovali jsme ho v pokání – je jako obrázek, celý světloučký a už je celý prosáklý pocitem dědičného hříchu.“ *Tamtéž,* str. 14. Bílá je přirozeně spojena s dítětem, avšak spolu s ním je zbavena symboliky nevinnosti.

[140] Viz Orestovo znechucení poté, co se dozví, že k napodobení smrtelného křiku Agamemnónova je každý rok povoláván „jeden skoták vybraný pro svůj silný hlas.“ *Tamtéž,* str. 15.

[141] Míněna je Aischylova *Oresteia* a dvě stejnojmenné hry *Élektra* od Sofoklea a Eurípida. Je třeba odůvodnit, proč zůstává stranou našeho tázání Eurípidův *Orestés*, ačkoli by bylo možné i v této hře nalézt inspiraci pro některé Sartrovy kroky v *Mouchách* (snad nejvýznamnější podobností je dav zuřících Argejských připravených Oresta i s Élektrou pro jejich čin usmrtit; viz *Mouchy*, str. 87; Eur. *Or.* 729-731). Přesto jde o drama, jež se odehrává se až po smrti Aigistha a Klytaiméstry, přičemž právě jejich vraždu – ústřední dramatický bod Sartrovy adaptace – je třeba v tomto případě stanovit za kritérium komparativní relevance. Zdálo-li by se, že je z téhož důvodu nutné vyjmout ze srovnání *Agamemnóna* a *Laskavé bohyně*, pak musím upozornit, že tyto hry nahlížím jako neoddělitelnou součást jediného dramatického celku – *Oresteie*.

2.3. Aischylos/ Sofoklés/ Eurípidés?

Přes kritiku, které jsem výše podrobil rozbor Ernsta Abrahamsona, je třeba připustit, že první z jím nalezených principů Sartrovy adaptační techniky[142] je v plném rozsahu platný, stejně jako tvrzení, že „Sartre vztahuje *Les mouches* nikoli k jedné, nýbrž ke všem řeckým orestovským tragédiím a důrazy v této hře klade […] proti celkovému pozadí těchto tragédií.“[143] Pochybná je až druhá část jeho argumentu, v níž tvrdí, že univerzální metodou zpracování těchto motivů je inverze významů. Ve skutečnosti je Sartrův způsob zacházení s adaptovanou látkou mnohem pestřejší, a proto také nelze v žádném případě souhlasit s Abrahamsonovými závěry.[144] Některé motivy francouzský dramatik skutečně obrací v jejich opak, jiné však naopak zdůrazňuje. Spíše je ale takovýto pohled ještě příliš hrubý a měli bychom raději říct, že každý komplexnější jev (motiv) rozkládá Sartre na drobnější momenty, z nichž některé potlačí, některým dá novou formu, zvýrazní je či dokonce absolutizuje a další pak podrobí inverzi.[145] Otázkou dalšího zkoumání nyní je, zda lze vysledovat nějaké jasně odlišitelné tendence ve skupinách motivů, které Sartre přejímá od každého ze tří jmenovaných athénských dramatiků, případně ve způsobu uchopení těchto motivů.

---

[142] Princip selekce a kombinace motivů; viz str. 37.

[143] Abrahamson, E.: *cit. d.*, str. 62.

[144] Viz str. 38, poznámku 107.

[145] Tím, že tuto metodu přijímá jako hlavní hybnou sílu svého adaptačního postupu, řadí se Sartre do obdobného vztahu vůči řecké tragédii, v jakém stáli například k Aischylovi tvůrcové pozdějších adaptací jeho her Eurípidés a Sofoklés. Srov. Burian, Peter: *Myth into muthos: the shaping of tragic plot*, v: Easterling, P. E. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge, 2003), str. 178-283. Burian v tomto článku vysvětluje, že bytostným rysem řecké tragédie je intertextualita, která spočívá v podvojném procesu opakování a inovace, při němž se každý tragický básník vztahuje k celému korpusu textů a vyprávění navrstvených kolem daného příběhu („story-pattern“), avšak nikoli proto, aby prostě zopakoval známé, nýbrž proto, aby mnohanásobnými posuny, inverzemi, výpustkami a reinterpretacemi podrobil celý systém komplexní proměně. Navzdory Abrahamsonovi tvrdíme, že následující popis řecké tragické praxe velmi dobře popisuje rovněž Sartrovo zacházení s mytickou látkou v *Mouchách*: „Tragická praxe může být nahlížena jako komplexní manipulace legendární látky a generické konvence, konstituující komplikované sítě podobností a diferencí na každé úrovni organizace.“ *Tamtéž*, str. 179.

2.3.1. Sofoklés – mistr ctnosti

Zřetelné jsou na prvním místě některé otevřené výpůjčky ze Sofoklea: truchlící Élektra, sžírající se svým hněvem, zanedbaná a donucená sloužit těm, které nejvíc nenávidí,[146] či její rozhodný nonkonformismus kombinovaný s výsměchem těm, kdo se jí pokoušejí tento nesmlouvavý postoj vymluvit.[147] Obě tato témata rozvádí Sartre do značné šíře a řeč jambických tetrametrů přitom přizpůsobuje současnému každodennímu jazyku, k čemuž občas využívá i různých moderních reálií.[148] Důležitá je zde skutečnost, že modernizační postupy v těchto případech nesměřují proti smyslu starověkých textů, nýbrž se snaží vždy určitým směrem náznaky a tendence těchto textů dále rozvíjet.[149] Některé figury, které jsou

[146] Motiv přítomný na dvou místech už u Aischyla – *Cho.* 135: ΗΛ: „κἀγὼ μὲν ἀντίδουλος“ a 444-49: ΗΛ: „[…] ἐγὼ δ᾽ ἀπεστάτουν | ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία, | μυχῷ δ᾽ ἄφερκτος πολυσινοῦς κινὸς δίκαν | ἑτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη | χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένα.“ Sofoklés jej nicméně vynáší do popředí – vnější trýzeň, které je Élektra vystavována, spolu s niterným, sebedrásajícím žalem a nesmiřitelnou nenávistí jsou hlavní náplní Élektřiných promluv až do verše 1221, v němž Orestés odhaluje svou totožnost.

[147] U Sofoklea je to sestra Chrýsothemis, u Sartra Klytaiméstra. Příkladem této ironie je Soph. *El.* 1027: ΗΛ: „ζηλῶ σε τοῦ νοῦ, τῆς δὲ δειλίας στυγῶ.“ Nemenší výsměch si vysloužíí při svém nabádání k „rozumnosti“ Klytaiméstra v *Mouchách*, str. 27: Kl.: „Nehraj komedii. Jsi princezna, Élektro, a lid tě očekává, jako každý rok.“ Él.: „Já jsem princezna, opravdu? A vy si na to vzpomenete jednou za rok, když si lid žádá pro povznesení mysli uvidět obraz našeho rodinného štěstí? Pěkná princezna, co myje nádobí a pase prasata! Aigisthos mě zase obejme kolem krku jako loni, bude se mi usmívat do tváře a do uší mi bude syčet výhružky?“

[148] V Korintu, který figuruje v rozhovoru Oresta s Élektrou jako antipod Argu, je líčena v podstatě současná podvečerní idyla jižních přímořských měst. *Tamtéž,* str. 25; mezi práce, které Élektra v paláci vykonává, přibylo oproti antickým verzím vynášení odpadků a Élektřin barvitý popis toho, jak jimi zasypává sochu Jupitera, je perfektně srozumitelnou soudobou variantou maření oběti, s jakým se setkáváme v Soph. *El.* 431-436: ΗΛ: „ἀλλ᾽ ὦ φίλη, τούτων μέν, ὧν ἔχεις χεροῖν, | τύμβῳ προσάψῃς μηδέν [...], ἀλλ᾽ ἢ πνοαῖσιν ἢ βαθυσκαφεῖ κόνει | κρύψον νιν [...].“

[149] Nejedná se proto o techniku dramatické *travestie*, dobře známou a prozkoumanou u moderních francouzských dramatiků věnujících se adaptaci řeckých mýtů (Gide, Giraudoux, Cocteau, Anouilh). Tato technika spočívá v určitých zásazích do jazykově-stylistických struktur textu, které mají „systematicky převádět tyto [textové vrstvy], od nejmenších anekdotických detailů až po přeformování centrálních tragických konfliktů, do současného tónu,“ a to za účelem vytvoření „travestující či ironické distance“ od řeckých předloh. (Frick, Werner: *Die mythische Methode*, str. 378-379 (Tübingen, 1998), zvláště kapitola 2. – *„French Dressing“: Modernität als ironischer Gestus*, str. 378-416; to neznamená, že by Sartre tuto techniku vůbec nepoužíval. Je však třeba upozornit na to, že ne každá modernizace musí být nutně chápána jako travestující. Příklady travestií v *Mouchách* uvádí Frick na str. 400 *cit. d.* (např. frapantně ahistorická zmínka o Pausaniově průvodci po Řecku. *Mouchy,* str. 18).

samy o sobě dostatečně nadčasové, přejímá Sartre dokonce přímo v jejich původní formě bez významnějších úprav.[150]

Tyto sofokleovské aluze, jež se všechny sbíhají kolem Élektry, rozhodně nejsou míněny jako pouhé sofistikované hříčky. Naopak dodávají této Sartrově postavě něco z nimbu mravní velikosti antické héróiny.[151] Přesto k významovému posunu v pochopení role Élektry nakonec dojde, avšak podmínkou jeho úspěchu je, že bereme vážně způsob, jímž je tato postava představena v předchozích částech.

V tomto bodě se objevuje určitá nesrovnalost, kterou je třeba objasnit. Sartre přejímá od Sofoklea Élektru jakožto *charakter*. V tomto smyslu navazuje na antického autora bezpochyby korektním způsobem, neboť Élektřina povaha je v každém případě jedním z hlavních hybných sil tohoto klasického dramatu.[152] To ovšem jenom zdánlivě odporuje Sartrovým proklamacím ohledně jeho „divadla situace", neboť ve skutečnosti Sartre povahokresbu ze svého dramatického repertoáru nevylučujezcela. Dodává však: „Pokud se stane, že někdo z nás [sc. mladých francouzských dramatiků čtyřicátých let] uvede na divadelní prkna charakter, pak jedině z toho důvodu, aby se ho nakonec zbavil."[153] Élektra tak musí být co nejživěji předvedena ve svém vzdoru a čím je při tom silnější asociace s onou Sofokleovou „bohyní hněvu", tedy čím více budou diváci znalí řecké předlohy očekávat, že její heroická nezlomnost převede oba sourozence přes všechny pohromy, tím větší dramatický kontrast následně vyvolá závěr hry, v němž Élektra exemplárním způsobem selže v Orestem předloženém úkolu bezvýhradného přijetí zodpovědnosti za svůj čin.[154] V tomto pojetí Élektry tak Sartre využívájednu ze základních dramatických technik, jejíž dosah se zdaleka

---

[150] El: „Co mi můžou ještě udělat? […] Zavřít mě do věže, docela nahoru? To by nebylo tak špatné, neviděla bych už aspoň ty jejich obličeje." (str. 24) Srov. Soph. *El*. 376-91: ΗΛ: „φέρ' εἰπὲ δὴ τὸ δεινόν· εἰ γὰρ τῶν δε μοι | μεῖζόν τι λέξεις, οὐκ ἂν ἀντείποιμ' ἔτι." ΧΡΥΣ.: „[…] μελλούσισ' [...] ἐνταῦθα πέμψειν, ἔνθα μήποθ' ἡλίου | φέγγοςπροσόψει. [...] ὅτανπερ οἴκαδ' Αἴγισθος μόλῃ."ΗΛ.: „ἀλλ' ἐξίκοιτο τοῦδε γ' οὕνεκ' ἐν τάχει [...] ὅπως ἀφ' ὑμῶν ὡς προσώτατ' ἐκφύγω.[…]"

[151] Jako doklad toho, že tento autor neváhá čas od času sáhnout k neironické heroizaci svých hrdinů, viz *Mrtví bez pohřbu*, dějství třetí, 4. obraz, výstup III., str. 67-71.

[152] Právě odkazem na povahu odůvodňuje Élektra svůj vytrvalý vzdor (ΗΛ: „οὐκ ἐμοὺς τρόπους λέγεις" Soph. *El.* 397), bez něhož by ovšem celý dramatický konflikt notně zeslábl, ne-li dokonce zmizel.

[153] Contat, M., Rybalka M. (eds.): *cit. d.*, str. 36.

[154] Élektra (Sartrova i Sofokleova) vášnivě nenávidí i vášnivě miluje – je tedy ztělesněním dramatického πάθος. Podle Sartra (a v kontrastu k jeho Orestovi) se však právě proto ocitá v řádu pre-existujícího (vášeň, stejně tak jako „já", transcenduje vědomí, tj. „je něčím *pro* vědomí". Viz Sartre, J.-P.: *Transcendence ega*, překl. Čapek, J., Petříček, M. [Praha, 2006], str. 15, kurzíva autora).

neomezuje pouze na tragédii – vyvolání určitého očekávání, které je následně zklamáno a převedeno zcela jiným směrem.

Funkce této sofokleovské výpůjčky je tedy následující: Sartre začleňuje do své hry celý komplex motivů sdružených kolem Sofokleovy Élektry, aby s jejich pomocí uvedl do hry jeden z řady konkurenčních nároků, které proti sobě vystoupí v okamžiku centrálního aktu – matkovraždy. Tento nárok je zde přemožen jiným a tím je odmítnuto i řešení, které podal Sofoklés, avšak teprve poté, co bylo toto řešení dramaticky plnohodnotně představeno a korektně zváženo. Tento výsledek můžeme předvídat, pokud jsme obeznámeni se Sartrovou filosofií nebo s jeho teoretickými postoji k dramatu. Bližší pohled však ukáže, že bez ohledu na ideový podklad, který za oběma těmito dramaty předpokládáme, se už samotná poetická textura těchto děl od začátku zásadním způsobem liší, z čehož je možné předem na základě poetologických důvodů odhadnout, že i v případě vzájemně velmi podobných motivů bude jejich konečné vyznění v obou případech různé.

Odhlédněme nyní od toho, zda se jedná o „divadlo situace“ či „divadlo charakteru“ a nechejme se vést toliko tím, v jakých motivických souvislostech je nám dramatická zápletka představována. Ze sítě vzájemně provázaných motivů představených v předchozí kapitole v Sofokleově hře nejzřetelněji schází obrazy hnusu. Sama Erínye, která se nabízí jako přirozené centrum repulsivních asociací, je představena především co do své nepřemožitelnosti, nelidské vytrvalosti, přísnosti, téměř jako by šlo o jeden z aspektů bohyně Diké.[155] Namísto dusivé, neprůhledné a viskózní atmosféry, jakou jsme viděli v *Mouchách,* tu máme před sebou její pravý opak – vše je až křišťálově průzračné, charaktery Élektry, Chrýsothemidy a Klytaiméstry proti sobě vystupují ve vší ostrosti. Pozornost je zaměřena takřka výlučně na odpornost zločinu samotného a mravní velikost či pokřivenost postav, přičemž je zároveň důsledně odváděna od popisů okolního světa, který je, zdá se, pro Sofokleův dramatický záměr irelevantní. Naopak velké úsilí je vynaloženo na to, aby byla Élektra ve svém zoufalství předvedena jako osamocená,[156] přičemž zvláště sbor často zmiňuje přirozený řád, podle nějž se vše ve světě děje a Élektře vytýká jako její osobní problém, že se tomuto všeobecnému řádu nesvěří a nezbaví se tak starostí.[157] O nějaké radikální zvrácenosti,

[155] „ἥξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ | ἁ δεινοῖς κρυπτομένα λόχοις | χαλκόπους Ἐρινύς.“ Soph. *El.* 488-490.

[156] „κοὐδεὶς τούτων οἶκτος ἀπ᾽ ἄλλης | ἢ᾽ μοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ […]“ Soph. *El.* 100-101.

[157] Soph. *El.* 153-63, 173-83.

šířící se od zločinu samotného postupně do celé společnosti a zasahující postupně i celý vnější svět, tu nemůže být řeč.[158]

Sofokleovo vědomé potlačování všech motivů, které by mohly odkazovat tímto směrem, vynikne nejlépe ve srovnání s Aischylem. Ačkoli celá Sofokleova hra je vystavěna jako reakce či dokonce jako polemika s Aischylem a různých kontrastních případů by tedy bylo možno uvést bezpočet, musí na tomto místě postačit několik ukázek, které doufám dostatečně jasně prokážou, že Sofoklés skutečně systematicky odstraňuje všechny náznaky, které by skrze metafory intenzivního hnusu či přílišné ohavnosti a zvrácenosti mohly vrhnout pochybnost na harmoničnost samotného kosmického řádu.

Prvním takovým případem jsou Erínye, o jejichž podobě při Aischylově provedení roku 458 př. n. l. se traduje, že Athény předtím ani potom nic odpornějšího na své posvátné scéně nespatřily. Proti tomu stačí Sofokleovi k vylíčení Erínye pět veršů, přičemž tato bohyně je u něj sice „mnohonohá a mnohoruká“,[159] avšak také odtažitě „kovová“.[160]

Hned po Erínyi přichází ve sborové písni na řadu prokletí rodu, které je pro Aischylapříležitostí k podrobnému vylíčení nejkrutějšího výjevuz rodinné historie: pojídání vlastních dětí, které Thyestovi nechal předložit jeho bratr Átreus.[161] Sofokleovo zamlčení tohoto hrůzného zločinu a jeho nahrazení „obyčejným“ záludným vystrčením ze závodního vozu, při jehož popisu se navíc neobjevuje žádná známka nějaké obzvláštní krutosti či nějaký detail, který by mohl vyvolat intenzivní odpor posluchačů,[162] se ve srovnání s tím ukazuje jako mimořádně střídmé.

Dále oba dramatici líčí sen královny Klytaiméstry, přičemž výklad tohoto snu je v obou případech totožný – jde o předzvěst Orestova příchodu. Zatímco ve starší verzi však

---

[158] Sartre na tento rys Klytaiméstřina a Aigisthova činu výslovně upozorňuje, když mluví Élektřinými ústy ironicky o „zločinu ústavním“, tedy zločinu, který zakládá určitou perverzi v samotném způsobu bytí člověka v městě Argu. Sartre, J.-P.: *Mouchy,* str. 29.

[159] Tato epiteta je zajisté třeba vykládat symbolicky jako „dosahující v mžiku do všech míst a operující v mnoha případech zároveň“, nikoli jako obrazy anomální monstrosity. Viz již *Schol. rec.*: „πολύπους· πολλὰ διερχομένη. πολύχειρ·πολλὰ ἐργαζομένη.“ Scholion citováno podle vydání *Sophokles Elektra* Gustava Wolffa (Leipzig, 1872), str. 49.

[160] Viz poznámku 155; jinde jsou Lítice pojmenovány tradičně jako „psice“, avšak i zde odpovídá výčet jejich atributů předchozímu příkladu: „μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων | ἄφυκτοι κύνες.“ Soph. *El.* 1387-88.

[161] Aisch. *Ag.* 1095-97 a 1217-22.

[162] Nejstrašnějšími výrazy zde jsou „πολύπονος, αἰανὴς ἱππεία,“„δίφρων δυστάνοις αἰκίαις πρόρριζος ἐκριφθείς“ a „οὔτί πω ἔλειπεν οἴκους πολυπάμονας αἰκία.“ Soph. *El.* 503-515. Proti tomu srov. zvláště „παῖδες […] χεῖρας κρεῶν πλήθοντες, οἰκείας βορᾶς, […] ἐποίκτιστον γέμος.“ Aisch. *Ag.* 1219-21.

sen vyvolává hrůzu a děs svou obrazností již na pouhý poslech, Sofokleův sen je plný klidné vznešenosti a hrůza z něj může pojmout jedině Klytaiméstru, a to kvůli jejímu nečistému svědomí.[163]

Podobně umírněné je rovněž vyprávění odůvodňující Agamemnónovo obětování Ífigeneie. Sofoklés nenechává Élektru pronést jediné slovo, které by byť jen o málo vybočovalo z nevzrušeného tónu běžné argumentace.[164] To má nepochybně svůj hlavní důvod v tom, že dramatickým záměrem této promluvy je zcela zamítnout zdánlivě hodnověrné argumenty, kterými Klytaiméstra předtím napadla Agamemnónovu mravní koherenci, což si vyžaduje od Élektry věcný tón, pokud možno prostý jindy i u Sofoklea značně oblíbených dvojznačností. Přesto je třeba vidět ji také jako reakci na Aischylovo zpracování obdobného vyprávění v první části *Oresteie*, v němž figuruje další τέρας – dva orlové požírající nedorostlý plod z lůna ulovené zaječice. Ačkoli tato verze příběhu neměla nejspíše před Aischylem tradici, byla jistě jak Sofokleovi tak jeho publiku již dobře známá, a je proto třeba předpokládat určitý důvod ze strany mladšího autora, proč jakoukoli zmínku nejen o tomto znamení, nýbrž o celé rozsáhlé scéně Agamemnónova rozhodování se v Aulidě se všemi jejími kosmologickými, mytologicko-historickými i aitiologickými souvislostmi zcela vypouští.

Interpretace dramatického smyslu takovýchto posunů, zásadně se odrážejících v celkovém ladění obou děl, je nasnadě. Sofoklés se zaměřuje proti tomu rysu Aischylovy dramatické techniky, pro nějž bylo již v klasické době použito označení ἔκπληξις.[165] Jedná se o zapojení všech dostupných scénických prostředků využitých k šokování diváka, k vyvolání hrůzy, údivu a dalších prudkých emocionálních reakcí. Z hlediska Sofokleovy *Élektry* se takovýto postup jeví jako neúnosně teatrální. Aischylovo propracované rozvíjení motivů postupně na mnoha rovinách zároveň, příprava dramatické akce v důmyslném systému retrospektivních odkazů a anticipací, to vše může ve srovnání s touto hrou působit jako „rozřeďování“ jediného centrálního dramatického problému tohoto mytického příběhu,

[163] Aischylova Klytaiméstra ve snu porodí hada, zavine ho do plen, dá mu krmit z prsu, do něhož se zvíře zahryzne a saje mléko smíšené s krví (Aisch. *Cho.* 527-533). Sofoklés oproti tomu nechá královnu snít o tom, jak Agamemnón vchází do své trůnní síně, chápe se žezla, které zasazuje do země, načež z něj vyroste strom, který zastře celou zemi (Soph. *El.* 417-23).

[164] Soph. *El.* 566-573.

[165] Jako jeden z cílů tragédie definuje ἔκπληξις Polybios (*Histriae* 2. 56. 11). Explicitně k Aischylovi je tato koncepce vztažena v rámci dramatického souboje v *Žábách,* kde se proti ní vymezuje postava Eurípida: EYP: „οὐδ᾽ ἐξέπληττον αὐτούς,“ Aristofanés: *Ranae*, 962.

kterým je předvedení nezastupitelné úlohy ctnostného[166] a řádného charakteru při naplňování božské spravedlnosti. Ἔκπληξις je k tomuto záměru nevhodná ze dvou důvodů – jednak z hlediska postav, které se mohou jevit jako predeterminované onou sítí poetických asociací, jimiž je jejich jednání připravováno, zatímco jediným relevantním vysvětlením tohoto jednání je míra jejich vědomé příslušnosti k mravnímu řádu, a dále pak z hlediska diváka, který je zde veden k zaujetí určitého stanoviska na základě prožitků, které jsou přinejmenším do určité míry iracionální, zatímco Sofokleova verze se snaží vést diváka k co nejjasnějšímu rozumovému nahlédnutí podstaty dramatického konfliktu.

Je paradoxní, že se Sartre nakonec při svém odmítnutí sofokleovského uchopení problému opírá o pobdobné důvodů, které podle naší interpretace přivedly Sofoklea samého k výhradám proti jeho předchůdci. Přílišná koncentrace na zobrazení mravní integrity postav s sebou totiž podle Sartra přináší nebezpečí ještě hlubšího a záludnějšího determinismu. Tím, jak Sofoklés odřezává z Aischylovy *Oresteie* jednotlivé vrstvy, aby nakonec ponechal v podstatě pouze holý konflikt charakterů, stává se postupně situace, v níž tyto charaktery jednají, a spolu s ní i toto jednání samo příliš abstraktní. Vidíme proti sobě stát nezlomnou rebelku a konformní oportunistku, spravedlivého mstitele a vražedkyni, která odmítá vidět hanebnost svého činu. Jejich interakce však probíhají jakoby naprázdno, protože nevidíme, jak se tyto charaktery jako takové ustavily. Zobrazení tohoto momentu je ovšem podle Sartra hlavní úlohou dramatika, neboť jedině zde se může nezkresleně ukázat lidská svoboda.

Z tohoto důvodu Sartre znovu opatřuje orestovskou zápletku tíživou a těžko proniknutelnou atmosférou, o kterou ji Sofoklés svým zpracováním připravil. Již samo rozhodnutí pojmenovat hru *Mouchy* a nikoli po způsobu Giraudouxe a Anouilhe *Orestés* je prvním krokem tímto směrem. Tím, co má nejjasněji vyvstat před divákem, je totiž především ono „dusivé, viskózní a zvrácené“ prostředí, v němž se od chvíle, kdy se rozevře opona (resp. okamžikem, kdy rozevřeme knihu), ocitáme ponořeni právě díky všeprostupující přítomnosti much, doléhající na náš zrak i sluch a skrze další postupně rozvíjené asociace i na další smysly, včetně „orgánů“ mravní citlivosti. Teprve toto prostředí neboli situace umožňuje pochopit Orestův čin jako svobodné rozhodnutí zareagovat na určitý stav světa daný hodnotovými soudy, které ti před námi jevům tohoto světa vtiskli jako jejich závazný výklad,[167] rozhodnutí, které sebe samo vědomě chápe jako pokus tyto hodnotové soudy přepsat.

[166] Výraz „ctnostný“ zde chápu ve smyslu řeckého konceptu „ἀρετή“.

[167] Viz poznámku 71.

Zatímco u Sofoklea tak vystupuje Élektřin vzdor na pozadí jasně definovaných a z etického hlediska neproblematických a zcela průhledných povahových rysů zbabělosti, hanebnosti či krutosti, musí si u Sartra tentýž vzdor, vyjádřený dokonce do jisté míry podobnými prostředky, prořezávat cestu skrze poetický opar nesnadno uchopitelných a těžko sjednotitelích asociací a tato výchozí skutečnost se následně obtiskuje do charakteru samotného jednání, které je z toho důvodu nutné vykládat odlišným způsobem. Otřesný dojem z předchozích částí hry byl vykreslen v natolik živých barvách, že nemůže být ani po dosažení konečného cíle zcela nahrazen atmosférou triumfujícího jásotu, nýbrž zůstává i po něm jakoby „viset ve vzduchu." Ústřední postavy byly před námi zhmotněny nejprve ve světě zvrácené ohavnosti, a k tomuto světu proto do jisté míry náležejí i po dosažení vytčeného cíle, jsou v tomto světě již příliš „angažovány", než aby mohlo dojít z jejich strany k úplné nápravě všeho počátečního pokřivení. Z čistě literárního hlediska můžeme mluvit o tom, že zatímco v Sofokleově hře je Orestovo a Élektřino vítězství předznamenáno jak co do svého uskutečnění, tak co do svého charakteru jako vítězství naprosté, nechává nás Sartre spolu s Aischylem rozpoznat z narativní struktury hry předem pouze to, že Orestés Klytaiméstru a Aigistha přemůže, avšak okolnosti, za kterých se tak stane, jsou jednak značně překvapivé a z předchozího děje jen těžko odvoditelné, jednak mají i daleko k tomu, aby představovaly jeho čin jako bezvýhradně přijatelný a kladný.

V Aischylově případě jsou sice během tribunálu udány určité důvody, proč by měl být Orestés zproštěn viny, ty však zarážejí dodnes nejen mnohé kritiky svou až vulgární arbitrérností.[168] Navíc tyto důvody ani v samotné *Oresteie* nedojdou souhlasu u lidského

[168] Jedním z možných způsobů, jak chápat tuto vskutku podivnou scénu, je nahlížet ji jako momentální odpoutání se od vážných teologických souvislostí a přechod do jakéhosi „bohy odehrávaného mimu" („Göttermimus") s rysy lidové veselohry či frašky, jak ji vykládá Karl Reinhardt. Přechodem k tomuto typu argumentace, k němuž dochází právě v momentě, kdy je s velkým napětím očekávána nějaká hlubokomyslná odpověď na otázku viny a trestu, dochází podle Reinhardta k náhlému a nečekanému zúžení perspektivy, kterým si Aischylos otevírá cestu k jejímu o to většímu rozšíření, které nastává po vynesení rozsudku, kdy se Athéna, zastupující do té doby velice stranicky partikulární zájmy mužské strany sporu, stane opět zcela nečekaně prostředníkem smíření. Aischylos takto suspenduje napětí na rovině argumentu, aby přitom zachoval rostoucí napětí směřující k vrcholu a následnému rozuzlení na rovině samotného probíhajícího procesu. Reinhardt, K.: *Aischylos als Regisseur und Theologe* (…, …), str. 152-4. Zdá se nám, že tato interpretace se nikterak nestaví proti záměru, s nímž zde danou pasáž uvádíme, neboť nám jde především o zdůraznění specifické povahy rozuzlení obou her, k němuž nedochází nějakým důsledně provedeným argumentativním přechodem, který by racionální cestou vyřešil všechny rozpory. Naopak se domníváme, že Orestovo propuštění je v obou hrách úmyslně předvedeno tak, aby zůstalo i v úplném závěru do značné míry paradoxem.

společenství zastoupeného staršími v radě Areopágu, která Oresta svými hlasy odsoudí k smrti. S velmi podobnou situací se setkáváme i u Sartra. Během celého rozjitřeného proslovu, kterým se jeho Orestés obrací na Argejské, můžeme jen těžko zapomenout, že tento muž před okamžikem možná zcela bezdůvodně a téměř určitě i poněkud zbytečně zavraždil svou vlastní matku. „Lidský soud" ho následně nechá odejít jen jakousi zcela nevysvětlitelnou náhodou, rozhodně ne přesvědčen jeho slovy a spolu s ním jednoznačně obrácen na cestu svobody. Sartrův hrdina je spolu se svou svobodou zároveň vždy odsouzen k samotě. Tato samota přichází na scénu spolu s Orestem již v prvním výstupu a spolupůsobí dále při rozvíjení motivů odcizení a pokřivenosti. Je sice proveden pokus o její překonání ve svazku bratra a sestry, avšak nakonec samota triumfuje a Orestés odchází z města jako krysař doprovázený svými Erínyemi, aniž by bylo naznačeno cokoli o jeho budoucím životě nebo dána nějaká záruka, že se po jeho odchodu v Argu vše nevrátí opět do starých kolejí.

V otázce charakteru a hloubky Sartrovy návaznosti na Sofokleovu *Élektru* můžeme nyní na základě výše naznačeného dělení[169] konstatovat, že zde nacházíme vedle několika pouze slovních ozvuků[170] také některé hlubší spojitosti na rovině ilokuční,[171] kdy Sartre

---

[169] Viz poznámku 115.

[170] Příkladem takové podobnosti výlučně na lokuční rovině je Sartrova postava pedagoga, která nemá se stejnojmennou postavou v Sofokleově hře společného téměř nic, s výjimkou toho, že jde o muže, který Oresta vychoval. Způsob výchovy, vzájemné rozmluvy s Orestem i pedagogovo jednání i jeho záměry jsou v obou hrách zcela odlišné, přičemž dokonce ani nenahlížím, že by bylo možné smysluplně je vyložit jako příklady významové inverze s určitým záměrem. Spíše se zdá, že pedagog je postavou, která nejvíce ze všech umožňuje Sartrovi v omezené míře využít i v tomto dramatu, jež je jinak se svými antickými předlohami svázáno silnými pouty, techniku ahistorické travestie (viz poznámku 149). Pro úplnost uvedu jedno místo, na němž lze mezi těmito postavami shledat určitou podobnost. Ta spočívá ve velké míře praktické pohotovosti, kontrastující v prvním případě s poetickým výstupem shledání Oresta a Élektry (Soph. *El.* 1326-1338), ve druhém případě naopak s Orestovou nadlidskou a proti-pragmatickou rozhodností po konečném odloučení od Élektry a v obležení Erínyemi i lidem. Sartre, J.-P.: *Mouchy,* str. 86.

Druhou významnou výpůjčkou tohoto typu je Sartrův svátek mrtvých. Élektra se zmiňuje o pravidelných slavnostech pořádaných Klytaiméstrou v den výročí Agamemnónovy smrti (Soph. *El.* 280-81). Jedná se však o čistě verbální podobnost, kdy se v obou případech slaví jakýsi svátek jako památka násilné smrti, zatímco význam a podoba tohoto svátku již srovnatelné nejsou. První je slaven jako díkuvzdání v radostné atmosféře, druhý je komedií hranou pro lid, který má být udržen v nepřetržitém pokání.

[171] Ilokuční platnost řečového aktu vyjadřuje u Austina to, čím tento akt je, tedy např. vyslovení věty „Slibuji" za určitých okolností *je* slibem. Élektřiny řečové akty u Sofoklea i u Sartra, nehledě na to, že jejich obsah je většinou v různé míře odlišný, jsou nicméně v obou případech velmi obdobné právě co do své ilokuční platnosti, tj. jedná se o skutečné hrozby, výsměch, odmítnutí, obžalobu, přání pomsty atd.

přejímá určité motivy nikoli pouze v jejich vnější podobě tak, aby zároveň zcela přetransformoval jejich významové souvislosti, jak je to obvyklé v mnoha jiných soudobých adaptacích antické látky,[172] nýbrž ponechává těmto motivům jejich původní platnost.

Výpůjček tohotodruhého typu můžeme vedle několika již výše uvedených nalézt více. V obou hrách se na příklad objevuje motiv připodobnění Élektry ke Klytaiméstře, který uvedl do hry již Aischylos v podobě hrozby, již se snaží od sebe Élektra odvrátit svou prosbou k Hermovi.[173] Sofoklés nicméně nechává Élektru tuto podobnost uznat jako aktuální, když sama připouští, že její chování je „nevhodné a nenáležité,"[174] avšak zároveň Klytaiméstře vytýká, že tento excesivní charakter svého jednání pochytila od ní.[175] Takto Élektra vysvětluje především prudkost a jednostrannost svého jednání, na němž nehodlá cokoli zmírňovat.[176] Stejnou podobnost odhaluje mezi oběma ženami Sartrův Filébos a Élektra ji přijímá.[177]

---

[172] Za příklad může posloužit Élektra Jeana Giraudouxe. Zde vidíme, jak důsledně tento dramatik na rozdíl od Sartra odstraňuje všechen původní význam tak, aby jednající postavy zcela vysvlékl z jejich antických forem. Tímto způsobem Giraudoux přejímá například ve čtvrté scéně prvního jednání motiv Élektřina nářku za otce, ironického odmítání Klytaiméstřiných slov, obviňování matky, tvrdohlavé neústupnosti. Ani jedno však není skutečnou obžalobou, hrozbou, vzpourou či jasně vysloveným přáním pomsty. Způsob, jakým Élektra promlouvá spolu se situací, v níž se tak děje a bezprostředními reakcemi jejích dialogických partnerů zcela tlumí intenzitu vášní původní řecké předlohy. Místo toho vidíme Élektru dělat uštěpačné poznámky, dotčeně se bránit před Élektřiným nařčením, ve své obraně ulpívat na nepodstatných detailech, jen aby matku usvědčila ze lži, čímž celá scéna nabývá charakteru hašteřivé domácí hádky, které je navíc celé přítomen Aigisthos, jenž je spolu s ostatními zcela nepohnut, pouze všeho všudy notně otráven. K dovršení tohoto zbanalizování mytického vztahu Élektra-Klytaiméstra-Aigisthos se v závěru scény Élektra vzbouří matce tím, že přijme Aigisthův rozkaz k sňatku se zahradníkem. Motiv neústupnosti se tak projevuje v tomto hysterickém kontextu tím, že si Élektra, která již žádné jiné obrany proti Klytaiméstře nemá, na matce svým vzdorem vynucuje, aby ustoupila ze svých tvrzení z předchozí hádky. Giraudoux, Jean: *Electre* (Paris, 1937), str. 10-12, česky *Nová Elektra*, přel. Hořejší, J. (Praha, 1965), str. 49-65.

[173] Aisch. *Cho.* 140-41.

[174] ΗΛ: „μανθάνω δ' ὁθούνεκα | ἔξωρα πράσσω κοὐκ ἐμοὶ προσεικότα," Soph. *El.* 617-18.

[175] Soph. *El*. 619-21; podobně o chvíli dříve hypoteticky připouští, že je do určité míry zlá, jízlivá a nestoudná a to na základě společné přirozenosti, která tak tvoří spojnici mezi jinak nesmiřitelnými protiklady matky a dcery. Soph. *El.* 606-9.

[176] Otevřeně zde matce vysvětluje, že pouze nedostatek síly jí momentálně zabraňuje se pomstít, a rovněž deklaruje svou vůli tak při nejbližší příležitosti učinit. Soph. *El.* 603-5.

[177] Kl: „Nenávidíš mě, mé dítě, ale co mě zvlášť zneklidňuje – že se mi podobáš. […]" Él: „Nechci se vám podobat! Řekni, Filébe, […] že se jí nepodobám!" Or: „[…] Její tvář vypadá jako pole zpustošené bleskem a krupobitím. Ale ve tvé je něco jako příslib bouře: jednou ji vášeň sežehne až na kost." Él: „[…] Takovou podobnost přijímám." Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 27-8.

Přestože bezprostřední význam tohoto motivu je velmi podobný, jeho zasazení do kontextu Sartrovy, resp. Sofokleovy hry výrazně promění jeho výsledný dopad. U antického dramatika v sobě i tato zdánlivě fatální podobnost zločinné matce nese aureolu budoucího vítězství, při němž jde Élektra v oné prudkosti, s níž stojí na straně spravedlivé odplaty, tak daleko, že dokonce volá na Oresta, jenž právě matce zasadil smrtelnou ránu: „Udeř znovu, máš-li sil!“[178] V *Mouchách* se nicméně tato podobnost díky metafoře bouře, po níž přichází zpustošení, klade do souvislosti s královniným rezignovaným, pustým zjevem[179] a jezde tedy naopak první předzvěstí Élektřina konečného selhání.

I tento poslední případ tak prokazuje, že navzdory nejtěsnějším podobnostem na rovině ilokuční nelze vést mezi oběma díly žádnou paralelu v oblasti dramatických cílů, k nimž jednotlivé vzájemně si odpovídající motivy směřují. Jejich účinky na diváka, konotace, které vyvolávají, a asociační linie, do nichž se zapojují, krátce: jejich perlokuční platnost, je ve všech případech zásadním způsobem odlišná. Ačkoli lze tedy na straně Jean-Paul Sartra vypozorovat velké ovlivnění touto Sofokleovou hrou, nelze nicméně tento vliv klást mimo jednotlivé dílčí prvky do oblasti výsledného smyslu hry, a pokud Sartre mluví o tom, že usiluje o to, probudit svými adaptacemi k životu původní intence řeckého dramatika,[180] pak se v případě *Much* rozhodně nejedná o intence Sofokleovy.

2.3.2. Eurípidés – bořitel mýtů (?)

Pro srovnání se Sartrovými *Mouchami* považuje ze všech tří velkých antických tragiků Walter Kaufmann za nejvhodnějšího Eurípida, když tvrdí: „Sartre se podobá Eurípidovi tím, že zbavuje své postavy vší mytické velikosti [1] a také svým zájmem o psychologii [2]. Stejně jako Eurípidés je Sartre sociálním kritikem [3], je *angažovaný* [4] a je podle některých kritiků iracionalistou, podle jiných zase racionalistou [5].“[181] Na důvodech, které udává, znovu vidíme, jak je takovéto srovnávání na základě jistých zastřešujících pojmů nejisté a křehké. Antická tragédie je nepochybně jako celek vysoce vyvinutou formou sociální kritiky a v tomto smyslu také ideálním případem toho, co Sartre nazývá „angažovaná literatura“. Poslední bod citace, pokud má poukázat na postavení obou dramatiků na nejasně

[178] Soph. *El.* 1415.

[179] Or: „Ta tvář! Stokrát jsem se pokoušel představit si ji, a nakonec jsem ji opravdu *viděl*, unavenou a rozměklou pod leskem líčidla. Ale ty mrtvé oči jsem nečekal.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 26, kurzíva autora.

[180] Viz kapitolu 1.3.

[181] Kaufmann, W.: *cit. d.*, str. 258, kurzíva autora, číslování vj; srov. též celý oddíl VIII (str. 242-69) nazvaný *Euripides, Nietzsche and Sartre.*

stanovitelném rozhraní mezi racionálním a iracionálním, lze rovněž rozšířit na celé antické drama, které při příležitosti oslav boha šílenství usiluje o vyslovení lidské zkušenosti se světem za pomoci diskursivních prostředků. Tvrzení [3]-[5] tedy nijak neopravňují chápat Eurípidovu *Élektru* jako primární interpretační kontext Sartrových *Much*. Tvrzení [2] je bez dalšího vysvětlení, tak, jak ho Kaufmann podává, zcela nepřijatelné, neboť jsme již výše viděli, že Sartre staví svou koncepci divadla na odmítnutí psychologizace, a pokud se tedy určité psychologizující postupy v jeho díle objeví, neměly by být přinejmenším před vykázáním jejich zapojení do struktury některého Sartrova dramatu chápány jako jeho esenciální rys.[182]

Jistým výchozím bodem srovnání by zde mohlo být tvrzení [1], které je skutečně určitým specifikem Eurípidovým. Na rozdíl od Kaufmanna, jehož záměrem je poukazovat na obecnější souvislosti mezi literaturou a filosofií, si ovšem v našem případě nesmíme dovolit spokojit se s konstatováním tohoto nesporného faktu (demytizace postav), které snad může stačit v diskuzi o ideové podobnosti, avšak v žádném případě neprokazuje samo o sobě literární příbuznost obou her. I zde je třeba provést komparativní analýzu, která ukáže, jakými prostředky a s jakými výsledky je tato demytizace provedena, a teprve poté bude možné uvážit míru jejich vzájemné dramatické příbuznosti.

Eurípidova *Élektra* je hra, která se od obou svých antických protějšků velmi liší.[183] Nejmladší ze tří athénských dramatiků v ní podrobuje orestovský příběh dalekosáhlým proměnám, jejichž hlavním výsledkem je zproblematizování role dvou hlavních aktérů. Sama mytologická struktura jejich příběhu staví Oresta a Élektru do role spravedlivých mstitelů a jejich činu tak dává při vší jeho etické problematičnosti status hérojského aktu osvobození od jha zločinné tyranie. Z tohoto mytologického kontextu Eurípidés své postavy vytrhává tím, že jejich skutečné jednání na scéně postaví do příkrého kontrastu s hérojskými formulemi, které pronášejí,[184] a nechá ho tak před diváky vystoupit v celé jeho nahotě.

---

[182] Obdobné nepřesnosti se nicméně z druhé strany dopouští i Sartre, když Eurípida odmítne zařadit pod hlavičkou „divadla charakterů“ mezi tvůrce „velké tragédie,“ kterou klade jako vzor svému divadlu (Contat, M., Rybalka, M. [eds.]: *cit. d.*, str. 3), i když nehledě k Sartrovým pozdějším *Trójankám* i *Mouchy* Eurípidovi nepochybně leccos dluží.

[183] Proti tomu Kaufmann: „Obě *Élektry* jsou mnohem podobnější jedna druhé, než je kterákoli z nich *Oběti na hrobě,*“ *cit. d.*, str 247.

[184] Příkladem může být již první Élektřina promluva, při níž tato žena přináší od pramene nádobu s vodou, ačkoli ji její muž, rolník, napomíná, aby se s tím sama nenamáhala, a jako důvod svého počínání Élektra udává, že chce takto zjevit bohům zpupnost Aigistha a Klytaiméstry. Kromě toho, že je její odůvodnění samo v dané situaci značně nepatřičné (dále se dozvídáme, že vlastně nejde o žádnou námahu, neboť pramen je blízko, a Élektra se

Sartre tento rys Eurípidovy tvorby zachytil a nazval ho „vnitřní destrukcí“ mytologického rámce, která podle něj spočívá v juxtapozici obsahu a formy, které se v Eurípidových tragédiích navzájem popírají.[185] Ve svých *Trójankách* tohoto dramatického prostředku sám využívá, staví proti sobě staré mýty, kterými se postavy zaštiťují a holou skutečnost války ve vší své krutosti. Jeho záměrem při tom je tímto způsobem ukázat vyprázdněnost všech sebeospravedlňujících formulí, ať už mytologických či propagandistických, které se rozpadají před vlastním lidským rozměrem války jako takové, jež je tímto usvědčena z nesmyslnosti a absurdity.

Podobné rozměry nabývá jednání hlavních postav Eurípidovy *Élektry*, které je předvedeno v celé své bezskrupulózní krutosti. Pomsta na matce, ospravedlňovaná předtím řadou mytických aluzí jak na rovině argumentativní, tak na rovině imaginativní a rovněž prostřednictvím volby diskurzivních poloh, v nichž se postavy vyjadřují, ukáže se v závěru hry jako nepřiměřená, zbytečná, iracionální a v pravém slova smyslu absurdní.

S touto figurou vnitřní sebedestrukce se ovšem v Sartrových *Mouchách* nesetkáváme.K této demytizaci zde dochází na jiných rovinách a se zcela jinými cíly. Pomsta, kterou tu máme před sebou, není ničím absurdním, nýbrž je autentickým činem, který se v průběhu celého dramatu pozvolna rodí a spěje ke svému uskutečnění.Pochopení možnosti takového činu, který je nejvyšší výzvou každé lidské bytosti, je teprve vlastním smyslem „osvobození,“ kterého se dostává Argejským, a je rovněž jedinou pozitivní nadějí, kterou Sartrova hra přináší svým divákům.

Poetologicky lze tento zásadní rozdíl vyjádřit takto: U Eurípida je motiv násilí a spolu s ním všechny diskurzivní techniky, sloužící jeho propagaci, rozvíjen takovým způsobem, aby mohl být následně zcela zdiskreditován. Důsledkem celkové proměny na všech poetických rovinách hry je spojení tohoto motivu s představou jeho nutného ztroskotání a následné nahrazení motivy beznaděje, nejistoty a úzkosti.[186] Naopak u Sartra je tentýž motiv násilného zvrácení přítomného stavu[187] neodlučitelně spjatý s dalšími motivickými okruhy (hnus,

---

sama přiznává, že opustit tento způsob nářků je pro ni nepříjemné, viz Eur. *El.* 77-8 a 215), ukáže se během hry neustálé očerňování královského páru ze strany sourozenců jako ne zcela přiměřené (matka je πανώλης, πανώλεθρος a στυγνά, Aigisthos je δόλιος a στυγνός, oba dva jsou pak ἀνόσιοι, viz postupně Eur. *El.* 60, 86, 117, 167,769, 600), neboť přinejmenším některé jejich kladné charakterové vlastnosti jsou natolik zřejmé, že s nimi Élektra a Orestés dokonce počítají při svém plánu na jejich odstranění. Viz zvláště Eur. *El.* 637 a 656-8.

[185] Viz str. 14.

[186] Eur. *El*. 1194-1200.

[187] Él: „Násilím je třeba je vyléčit, protože zlo se dá překonat zase jenom zlem.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 45.

otřesnost, perverze), z nichž on sám teprve čerpá svůj původ a oprávnění. Orestův čin je tak připravován v celém předchozím průběhu hry a také v závěru předveden jako jakési „pročištěné“ násilí, které se nepokouší samo sobě zakrýt svůj status radikálního a nezvratného zásahu do stavu světa, nicméně usiluje všemi dostupnými prostředky o potlačení těchto vedlejších opresivních asociací, byť toto potlačení není nikdy uskutečnitelné zcela a násilí je tak předvedeno jako triumfující i stigmatizované zároveň.

Společně s tím, jak se od sebe liší dramatické cíle, liší se i způsoby, jakými je v obou hrách onoho vysvlečení postav z jejich mytických hávů dosaženo. V první řadě vidíme obrácení pořadí: Eurípidův Orestés vstupuje na scénu jako mytická postava očekávaného mstitele a teprve postupně odhalujeme nesrovnatelnosti mezi jeho aktuálním jednáním a nároky, jež na něj klade jeho identifikace s héróem. Pochybnosti stran jeho herojského formátu jsou definitivně stvrzeny po zavraždění Klytaiméstry, kdy se zcela vytrácí poslední zbytky smyslu, který oba aktéři do svého činu vkládali, a z jejich pomsty se stává už pouze akt krvavý, otřesný, hrozný a konečně i nespravedlivý.[188]

Zcela jinak postupuje Sartre, jehož Orestés působí v kulisách starověkého Argu dlouhou dobu pouze jako náhodou přistavená figurka, či jak sám říká, jako „vlákno pavučiny vytržené větrem, vznášející se deset stop nad zemí, žijící ze vzduchu.“[189] Mohlo by se zdát, že tento stav je prostě výsledkem Sartrovy modernizace, při níž postava současného člověka zaujatého spíše svými vlastními problémy než svým okolím, vykresleného jako jemný intelektuál s odporem k primitivní krutosti působí právem zcela nepatřičně na pozadí složeném ze skutků mytických vrahů, cizoložníků a intervenujících nadpřirozených mocností. Toto chápání Oresta by však bylo příliš jednoduché a také nesprávné. Nositelem „modernity“ v tomto smyslu je zde především Sartrův voltairovský pedagog, a pokud něco z ní přechází rovněž na Oresta, pak jde o odkaz ke vlivu jeho vychovatele.[190] To, co je hlavním charakteristickým rysem tohoto Oresta, nijak přímo nesouvisí s jeho moderností.[191] Jedná se o

[188] „ἔργα φόνια καὶ μυσαρά,“ „δεῖνα,“ „δίκαια μὲν νῦν ἥδ’ ἔχει, σὺδ’ οὐχὶ δρᾷς.“ Eur. *El.*1107-08, 1204 a 1244.

[189] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 19.

[190] Poté, co Jupiter přednese Filébovi řeč určenou pro Oresta, v níž mu vysvětluje, že život v Argu se ho žádným způsobem netýká, dočká se vskutku současné, dokonale ne-hérojské reakce, která nicméně dramaticky explicitně vyplyne z přítomnosti Orestova vychovatele: Or.: „[…] kdybych já byl ten mladík, odpověděl bych vám…“ *(Měří se pohledy, vychovatel zakašle)* „Chm! Nevím, co bych vám odpověděl. Máte možná pravdu, a pak, mne se to netýká.“ *Tamtéž*, str. 17.

[191] Ostatně „aktuálnost“ postav v tom smyslu, že v nich divák snadno rozpozná své vlastní rysy či rysy osob ve svém okolí, tedy aktualita usnadňující identifikaci, je něco, čeho se Sartre programově zříká, když odmítne samotný princip vcítění diváka do postavy. Viz poznámku 54.

motivy lehkosti a prázdnoty, které ovšem v protikladu k vychovatelově naprosté odtrženosti od světa nevystupují ve své absolutizované podobě, nýbrž jako stavy nedostatku a privace, čehož je dosaženo pomocí neustálého metaforického propojování obou těchto motivů s jejich komplementárními protiklady, plností a tíhou. Naplněním a obtížením zde ovšem není myšleno nic jiného než vražda vlastní matky,[192] která se tak pro Oresta ukazuje jako vpravdě fatální, neboť je mu prostřednictvím naznačené asociativní sítě předepsána jako rozřešení problému, který před sebe tento jemný mladík staví skrze určitý typ sebeporozumění, artikulovaný právě jako neuspokojivý stav lehkosti a prázdnoty.

Ke Kaufmannově tezi, že lze vedle sebe postavit *Mouchy* a Eurípidovu *Élektru* pro jejich společný postup vytržení jednajících postav z mytického kontextu, je třeba dodat, že tato podobnost zůstává na povrchu. Zatímco Eurípidés v této hře předložené mytologéma skutečně dekonstruuje, až z něj nakonec nezbude nic než řada palčivých otázek, provádí Sartre pohyb druhým směrem, od naprosté vyprázdněnosti a absence smyslu až k přijetí rozhodujícího, nezvratného činu, který se na scéně zhmotňuje i se svými koreláty fatality, nenapravitelné hrůzy a iracionality, tedy v podstatě ve své mytické podobě.[193]

Stejným způsobem je třeba se postavit k pokusům nacházet podobnost mezi těmito hrami v kritice náboženství. Ačkoli kritika určitých nábožensko-společenských jevů je jistě do určité míry záměrem obou dramatiků, musel by k takovému tvrzení být nejprve prokázán nějaký její společný kořen. Jak ovšem podotýká rovněž Kaufmann, „náboženství se u Sartra nachází na straně tyranie, což není případ Eurípidův.“[194] Kritika má tudíž před sebou dvě zcela nesrovnatelné entity a tato skutečnost se nutně odráží i ve zcela rozdílných způsobech jejího vedení.

I přesto, že se ukázalo, že z hlediska své vnitřní stavby mají Sartrova a Eurípidova hra málo společného, existují nicméně některé motivy, které vybízejí ke srovnání, byť na o stupeň nižší úrovni. Je možné, že právě od Eurípida přejal Sartre motiv přestrojení, v němž se Orestés vydává za cizince.[195] S přestrojením se sice setkáváme i v ostatních antických

[192] Or.: „Kdybych se tak mohl zmocnit, třeba zločinem, jejich paměti, jejich hrůzy a jejich nadějí, abych si zaplnil to prázdno v srdci, i kdybych měl zabít vlastní matku…“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 21.

[193] Na rozdíl od Eurípida, který byl v souvislosti této kapitoly nazván „bořitelem mýtů,“ označil Sartre sám sebe v názvu výše citované přednášky jako „kováře“ či „strůjce mýtů.“ („Forger of Myths“).

[194] Kaufmann, W.: *cit. d.*, str. 259.

[195] Neustále opakované oslovení „cizinče“ je jedním z drobných prostředků, jimiž Sartrova hra udržuje i přes uvolněný tón některých konverzačních pasáží kontakt s řeckou tragédií. Nacházíme v něm ozvuk podobně častého řeckého „ὦ ξένε“ v Soph. *El.* 1112, 1118, 1184 a další, Eur. *Or*. 259, 265, 283 a další.

orestovských hrách, avšak zatímco jak v *Oběti na hrobě*, tak i u Sofoklea míří tato lest primárně na Klytaiméstru a ostatní v jejím okolí, bere na sebe Eurípidův Orestés cizí identitu pouze před Élektrou a nevidíme žádný náznak toho, že by se jí chtěl vzdát, dokonce ani poté, kdy je zcela zřejmé, že je mimo jakékoli bezprostřední nebezpečí. Podobně se chová hrdina Sartrův, který se své sestře, ačkoli se s ní potká zcela o samotě, představuje jako Filébos. V obou případech můžeme za tímto počínáním odkrýt obdobnou motivaci – oba si chtějí nechat otevřenou cestu zpět. Eurípidův Orestés projevuje pochybnosti o uskutečnitelnosti plánovaného činu, a tak, aby si nemusel připouštět jeho akutní blízkost, dává přednost skrýši pod pláštěm cizince. Orestés Sartrův přichází do Argu jako skutečný „Filébos", tj. „milovník mládí," které zde znamená asi tolik co bezstarostnost. Ve své bezstarostnosti dokonce nabízí Élektře, aby se přestala trápit rodovou kletbou a odešla s ním žít jinam.[196] Ačkoli se v dalším sledování tohoto motivu vzájemná podobnost vytrácí (především kvůli rozdílnému způsobu, jímž je toto inkognito odloženo), umožnila nicméně právě tato Eurípidova variace Sartrovi rozložit téma návratu do několika vrstev, v nichž Orestés proniká postupně od naprosté nezaujatosti až k definitivnímu rozhodnutí se k činu. Pro průběh tohoto návratu je ovšem klíčový motiv rozpoznání, jejž bude možné vyjasnit teprve s přihlédnutím k Aischylovi.

Dalším případem, v němž se Sartre mohl inspirovat Eurípidem, je motiv únavy a rezignace v charakteru Klytaiméstry, jenž se projeví v její rozmluvě s Élektrou. Žádný jiný antický autor tuto ženu takto nezobrazil – u Aischyla, kde se potkává pouze s Orestem, je připravena rvát se o život[197] a u Sofoklea ji vidíme jako neústupnou obhájkyni svého činu, načež její dialog s Élektrou přechází v zuřivou hádku plnou vzájemných výhrůžek. Nic takového nezná Eurípidés ani Sartre. V *Élektře* prvního z těchto autorů začíná královna svou promluvu odkazem ke své neblahé pověsti, jíž ji lidé provázejí,[198] a stejně slyšíme mluvit i Klytaiméstru Sartrovu.[199] Obě dvě prozrazují ambivalentní postoj k vraždě, jíž se dopustily na manželovi – spojuje se tu v obou případech pocit oprávněnosti při vzpomínce na své jednání v osudný den[200] a smutek pociťovaný z pohledu dneška.[201] Podobná je rovněž reakce na

[196] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 47.

[197] Viz její volání po sekyře, Aisch. *Cho*. 889.

[198] Eur. *El.* 1013-14.

[199] Kl: „[Řekli ti,] že nejhůře se provinila královna Klytaiméstra? Že její jméno všichni prokleli?" Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 29.

[200] Kl: „[...] ne že bych litovala smrti toho starého kozla! Když jsem ho viděla ve vaně krvácet, zpívala a tančila jsem radostí. A ještě dnes, po patnácti letech, si na to nevzpomenu bez příjemného zachvění." Sartre, J.-P.: *tamtéž*, str. 29.

Élektřiny výčitky, které si královna v obou případech nechává bez pohnutí vmést do tváře a místo odvetných útoků přechází raději brzy k jinému tématu. Takto přejatý motiv unavené královny nicméně Sartre rozpracovává do mnohem větší šíře, když ho propojuje s letargií ospalého, napůl mrtvého města, a odtud ho stupňuje až k melancholii a úplné rezignaci Aigistha, který se i přes Jupiterovo varování nechává bez odporu „zaříznout jako kapoun.“[202] Stejně jako v případě Sofoklea, ani u Eurípida tedy nenacházíme žádné z významných motivických okruhů, do nichž Sartre takto vyňaté detaily zasazuje, aby tak zesílil jejich význam, a je proto třeba konstatovat, že ani Eurípidova *Élektra* není ve svém celkovém „tragickém potenciálu“[203] *Mouchám* o nic příbuznější, než *Élektra* jeho staršího rivala.

2.3.3. Aischylos – dramatik krize

V kapitole 2.3.1. bylo již naznačeno, že Sartrovo odmítnutí Sofokleovy koncepce tragické úlohy ctnostného a řádného charakteru vykazuje rysy návratu k jistým poetickým strukturám, vůči nimž se Sofoklés vymezuje a jejichž odstraněním si zjednává prostor, na němž teprve může být tato jeho koncepce dramaticky představena. Jednalo se zde především o Sofokleovo odmítnutí šokujících obrazových prostředků, jakých hojně využíval jeho předchůdce Aischylos, přičemž bylo ukázáno, že s ohledem na tento typ imaginativních struktur lze vidět mezi Aischylem a Sofokleem podobný kontrastní vztah, jaký panuje rovněž mezi Sofokleovou *Élektrou* a *Mouchami*. Na takto předznamenanou souvislost mezi Sartrem a Aischylem je nyní třeba zaměřit pozornost a prozkoumat, na jakých rovinách se v jejich dílech skutečně objevují obdobné motivy a rovněž zda a v jakém smyslu můžeme mluvit o nějaké funkční podobnosti ve způsobu zapojení těchto motivů do celkové struktury hry.

Nejprve se ovšem pokusme stejně jako v obou předchozích případech stručně nastínit, jak spolu obě dramata souvisí na úrovni vnějšího jednání, abychom potom mohli pokročit k poetologickému srovnání prostředků, jimiž je toto jednání zobrazeno. Zde je možné všimnout si u Sartrových *Much* obdobného jevu, na jaký upozorňuje prof. Eva Stehlíková v případě Eurípidovy *Élektry*: „Přidáním prologu a jistého epilogu Euripidés opět rozšiřuje

---

ΚΛ: „εἶτα τὸν μὲν οὐ θανεῖν | κτείνοντα χρῆν τᾆμ᾽, ἐμὲ δὲ πρὸς κείνου παθεῖν; | ἔκτειν᾽, ἐτρέφθην ἥνπερ ἦν πορεύσιμον.“ Eur. *El*. 1044-46.

[201] Kl: „Vidím, že usiluješ o svou i naši zkázu. Ale jak bych ti mohla radit já, když jsem si sama zkazila život za jediné ráno?“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 27; ΚΛ: „συγγνώσομαί σοι·καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν | χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.“ Eur. *El.* 1105-6.

[202] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 62.

[203] Viz pozn. 80.

prostor i čas hry – prolog vlastně odpovídá první části Aischylovy trilogie, epifanie pak třetí části.“[204] Stejně tak Sartre, který rozhodně neměl v úmyslu psát trilogii, nýbrž hru plně koncentrovanou kolem jednoho jediného centrálního činu, přebírá sice v hlavních rysech především druhou část *Oresteie*, v níž právě k tomuto činu dochází, avšak formou několika retrospektivních odkazů do této přítomnosti začleňuje také jistou významnou část z toho, co se odehrálo v předchozí části, a ve třetím dějství pak otevírá stejný klíčový problém, na němž jsou postaveny Aischylovy *Laskavé bohyně* – problém Orestovy viny a trestu, který je záhy překročen a vytyčen znovu na vyšší rovině jako problém vzájemných vztahů v rámci triády božstvo-společnost-jedinec. Skutečnost, že řešení tohoto problému je nakonec na první pohled značně odlišné, nás nezbavuje povinnosti prozkoumat cesty, jimiž obě dramata k těmto svým řešením docházejí, a dokonce nechává stále otevřenu možnost, že se v případě odhalení nějakých významných vnitřních souvislostí v jejich dramatickém vývoji přestanou konečně i tato tak odlišná řešení nadále jevit jako navzájem zcela nekompatibilní a nekonečně vzdálená.

Je možné rozeznat tři významné dějové prvky, v nichž *Mouchy* navazují na Aischylova *Agamemnóna*: zinscenované vlídné přijetí vítězného krále jeho nevěrnou manželkou, neschopnost Argejských občanů zabránit předvídané vraždě a konečně Klytaiméstřin triumf nad zohaveným tělem. První dvě témata jsou otevřena již v úvodním výstupu a jsou součástí Jupiterova líčení přítomné situace v Argu, jejíž vysvětlení si vyžaduje návrat k nejdůležitějším událostem minulosti. První přímou narážkou na *Agamemnóna* je zlé tušení, pociťované obyvateli města při králově návratu, avšaknevyslovené.[205] Tato předtucha se u Aischyla stává jedním z dominantních prvků celé hry a atmosféra napětí a nejistoty, kterou s její pomocí tento autor vytváří, nachází svůj ozvuk rovněž v dalším průběhu Jupiterova líčení.[206] Zajímavé ovšem je, jakým způsobem Sartre uchovává v této scéně

[204] Stehlíková, Eva: *Řecké divadlo klasické doby*, str. 45 (Praha, 1991).

[205] „Nahoře s hradeb bylo vidět bílé plachty. [….] dlouho jsme pozorovali královský průvod, jak se ubírá planinou. […] Lidé z Argu viděli jejich tváře [sc. Klytaiméstry a Aigistha] zarudlé zapadajícím sluncem […] A mysleli si: ‚Chystá se něco zlého‘. Jenže to neřekli.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 12. V Aischylově hře přichází temné tušení rovněž hned vzápětí po radostném znamení králova návratu a i zde jde o tušení, které jako by jakási tíživá síla nedovolovala vyslovit: „τὰδ’ ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλῶσσῃ μέγας | βέβηκεν·οἶκος δ’ αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, | σαφέστατ’ ἂν λέξειεν.“ Aisch. *Ag*. 36-8.

[206] Toto líčení živě evokuje osudný moment, kdy královna Klytaiméstra, kterou předtím již všichni Argejští viděli společně s Aigisthem, králi „podává krásné navoněné paže.“ Je zdůrazněn extrémně labilní charakter celé situace, která se může kdykoli zvrátit ve svůj opak a rovněž jakási fatální nutnost, která žene události k jejich nevyhnutelnému cíli: „V tom okamžiku by bylo stačilo slovo, jediné slovíčko, ale oni mlčeli a všichni si v duchu představovali královskou mrtvolu s rozbitou tváří.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 13.

návaznost na Aischylovu hru, přestože přitom zcela vypouští valnou část motivů, s jejichž pomocí je vzrůstající nejistota spojená se stále výrazněji vystupující ambivalencí titulní postavy rozvíjena.[207] Zatímco všechny explicitní motivace související s jeho zavražděním Sartre důsledně vypouští či zásadním způsobem převrací až do parodie, splétá přitom z jednotlivých metaforických obrazů, do nichž je tento čin zasazen, poetickou texturu, která svou stavbou přímo navazuje na imaginativní struktury *Agamemnóna*, a to jednak v tom smyslu, že má právě zde nepochybně svůj původ, ale také ve smyslu hermeneutické návaznosti.

Nejprve zde znovu probleskne dominantní chromatická triáda již ustavená v předchozím průběhu téhož výstupu, jíž byla věnována kapitola 2.2. – z dálky jasně zářící bílá plachta a jas slunce, červená barva tváří, upozornění na Aigisthovu melancholii a ještě předtím černé mouchy, jimiž Jupiter své historické exposé začíná. Asociace s dřívějšími vizuálními obrazy je dostatečující k tomu, aby bílá plachta vyvolala místo radosti z králova návratu předtuchu nikoli pouze „něčeho zlého“, ale přímo odporného a zvráceného. Toto působení je vzápětí posíleno otřesným dojmem z Jupiterovy cynické parodie konceptu „tragického provinění“[208] a završeno ve splynutí motivů násilí, smrti a sexu.[209] Stejná trojice motivů společně s barevnou stupnicí černá-červená-bílá je výrazně přítomná rovněž v *Oresteie* a je to právě tento způsob navázání, co umožňuje Sartrovi na malém prostoru vytvořit podobně hutnou atmosféru, jaká předchází zavraždění Agamemnóna u Aischyla, avšak ponechává mu možnost zcela svobodně reformulovat motivace a okolnosti jednání podle zásady, kterou si vytyčil a která velí nahradit obtížně pochopitelné mytologické souvislosti a narážky, svázané neoddělitelně s duchovním kontextem klasického Řecka, souvislostmi bezprostředně srozumitelnými současnému diváku, avšak tak, aby přitom zůstalo pokud možno zachováno původní působení starověkého textu.

---

[207] K těmto motivům patří oběť Ífigeneie, Helenino cizoložství jako motivace ničivé trojské války, božská znamení i úvahy o nestálosti lidského postavení a zkázonosném působení nadměrného bohatství.

[208] ἁμαρτία, Aristotelés: *Poetika*, str. 73, 1453a5-15; v angličtině „tragic flaw“ – často diskutovaný probléme v souvislosti s postavou Agamemnóna. Do těchto diskuzí Sartre vstupuje neočekávaným návrhem, v čem toto královo tragické provinění spočívá: „Agamemnon byl dobrák, ale víte, udělal jednu velkou chybu. Nedovolil, aby se popravovalo veřejně. Škoda. Pořádné pověšení, to na venkově vždycky pobaví a lidi si přitom zvyknou na smrt. Ti zdejší mlčeli, protože se nudili a chtěli nějakou tu násilnou smrt uvidět.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 12-13.

[209] „Lidé z Argu, když nazítří slyšeli svého krále řvát v paláci bolestí, mlčeli pořád, přimhouřili oči ztrhané rozkoší a celé město bylo jako rozvášněná žena.“ *Tamtéž*, str. 13.

Začněme nejprve snadno prokazatelnou přítomností zmíněné trojice barev.[210] Prolog k *Agamemnónovi* přináší v nejčistší podobě kontrast světla a tmy, tělesně přítomný skrze planoucí ohně prolamující noc, následované rozbřeskem. Toto černobílé vidění vyjadřující strasti noci a úlevu a osvobození spojené s rozedněním je ovšem ihned zproblematizováno a mezi dvojici kontrastujících protikladů se začne vkrádat třetí prvek: dvojice černá-bílá je ještě jednou zopakována ve znamení orlů,[211] ti si ovšem vzápětí pochutnávají na nedorostlém zaječím plodu, přičemž tato krvavá hostina jepředzvěstí jiného, mnohem většího krveprolití u Tróje a předchází prolití panenské krve na oltáři v Aulidě.[212] Po nahromadění všech těchto asociací opanuje konečně rovněž rudá barva scénu svou fyzickou přítomností v podobě koberce, který postaví strážkyně paláce Klytaiméstra do cesty svému navrátivšímu se manželovi, a od té doby je již její přítomnost stejně nesmazatelná jako neustálé znepokojivé bzučení Sartrových much.

Velmi těsné propojení motivů násilí, smrti a erotické touhy je jedním z nejvýraznějších rysů poetické stavby Aischylova prvního a druhého stasimon, jejichž tématem je příchod Heleny do Tróje a zkáza, kterou tam s sebou přinesla. Její únos trojským princem byl už v úvodních anapestech přirovnán k vyloupení hnízda, v němž supové vychovávali svá mláďata[213] a nyní o něm slyšíme explicitně jako o „zhanobení hostinného práva.“[214] Po tomto prvním násilném aktu zachvátí celé město zuřivé zbrojení,[215] jehož výsledkem je houf bojechtivých válečníků, ženoucí se po Helenině stopě „za krvavým svárem“[216]. Motivací těchto násilných sporů je nezvladatelná erotická moc Heleny, jejich

[210] Zde je potřeba dvojí upřesnění. Zaprvé je nutno předeslat, že vnímání barev a jejich popis jsou ve staré řečtině značně odlišné od situace, jakou známe z moderních jazyků. Přesto i v řecké barevné škále, jakkoli je z dnešního pohledu značně omezená, zpravidla figuruje explicitní rozlišení černý/tmavý-bílý/světlý a červená ve dvou podobách - ἐρυθρόϛα tmavě purpurová πορφυρός. Dále zde v žádném případě nechceme tvrdit, že je tato trojice v *Oresteie* barvami jedinými (objevuje se zde např. „šafránově žlutá“ barva Ífigeneiina obětního roucha, Aisch. *Ag*. 238), avšak na rozdíl od ostatních přicházejí tyto tři ve stále znovu se opakujících obrazech, v nichž přijímají vedle primárních významů světla, tmy a krve množství dalších významných asociací.

[211] „ὁ κελαινὸς ὅ τ᾽ ἐξόπιν ἀργᾶς,“ Aisch. *Ag*. 115.

[212] „παρθενίου αἵματος ὀρ|γᾷ,“ *tamtéž,* 215-6. Zde je poprvé v trilogii vysloveno slovo αἷμα(krev), dále mnohokrát opakované. Motiv krve a s ním tmavě červené barvy je ovšem třeba vidět i tam, kde toto slovo není explicitně zmíněno: „βοσκομένω λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν,“ *tamtéž,* 119, „παρθενοσφάγοισιν | ῥείθροις,“ *tamtéž,* 209-10, „τῶν πολυκτόνων,“ *tamtéž*, 461 a další.

[213] *Tamtéž*, 49-54.

[214] *Tamtéž*, 401-2.

[215] *Tamtéž*, 403-5.

[216] „δι᾽ Ἔριν αἱματόεσσαν“ *tamtéž,* 694-8.

výsledkem pak je naprostá zkáza. První je několikrát připomínáno,[217] druhé zase živě líčeno[218] a kolem postavy Heleny se tyto motivy staví všechny vedle sebe do nejtěsnější blízkosti – je zároveň předmětem touhy,[219] avšak touhy bolestné a marné,[220] a zároveň zdroj sváru[221] a přímo ztělesnění zkázy.[222]

Příběh o „lvu v domě“ tyto motivy znovu ještě jednou shrnuje a přesouvá je díky svému postavení uprostřed kontextu, z něhož je obsahově i formálně vytržen, do obecnější roviny.[223] Tím uvolňuje vzniklé asociace z jejich původního rámce a umožňuje jejich plynulou aplikaci na dění přítomné hry. Narativní vakuum vytvořené v krizovém bodě na samotném začátku *Agamemnóna* strážcovým významným odmlčením se a přehlušené potom na nějaký čas nadějí vzbuzenou královým návratem, se v tomto okamžiku zaplňuje a asociativní síť vytvářená nejprve kolem Heleny se přelije jedním rázem na Klytaiméstru. Místo na lvíče směřují nyní slova sboru na ní, činí z ní „kněžku záhuby“ a ulpívá na ní rovněž veškerá tíha Heleniny nezřízené sexuální vášně.

Poté, co jsme nastínili poetický kontext Agamemnónova přijetí u Aischyla, můžeme se obrátit zpět k Sartrovi a předvedení této klíčové scény v obou hrách srovnat. Přímé slovní ozvuky mezi těmito dvěma pasážemi v podstatě nenacházíme.[224] Klíčová podobnost se objevuje až na rovině významové platnosti představených motivů – ačkoli Klytaiméstřino přímé jednání je v každé z obou her rozdílné,[225] jedná se v obou případech o zrádné přijetí

---

[217] „πολυάνορος ἀμφὶ γυναικὸς“ *tamtéž,* 62, „ἀλλοτρίας διαὶ γυναι|κός“ *tamtéž,* 488-9, „ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες“ *tamtéž,* 411.

[218] *Tamtéž,* 436-55.

[219] „πόθῳ δ᾽ ὑπερποντίας“ *tamtéž,* 414.

[220] „ὀνειρόφαντοι δὲ πενθήμονες | πάρεισι δόξαι φέρου|σαι χάριν ματαίαν,“ *tamtéž,* 420-2.

[221] „τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει|κῆ θ᾽ Ἑλέναν,“ *tamtéž,*686-7.

[222] „ἑλένας, ἕλανδρος, ἑλέ|πτολις“ *tamtéž,* 689-90.

[223] Knox, Bernard M. W.: *Der Löwe im Haus (‚Agam..‘ 717-736),* str. 203, 208 a další, přel. Meyer, S., v: Hommel, H. (ed.): *Wege zu Aischylos II* (Darmstadt, 1974), str. 202-218.

[224] Pokud rozšíříme zorné pole na celou trilogii, můžeme snad upozornit na obdobně brutální vyjádření „(královská) mrtvola s rozbitou tváří“ a „κάρανα δαΐξας“ Aisch. *Cho*. 396. Tuto podobnost podtrhuje fakt, že jde v obou případech o imaginativní skutečnost představované královraždy, která brzy na to dojde vyplnění. Dále srov. vyjádření temné předtuchy „chystá se něco zlého“ (viz poznámku 205) a „μένει δ᾽ ἀκοῦσαί τί μου μέριμνα νυκτηρεφές,“ Aisch. *Ag*. 459-60.

[225] U Aischyla nechává rozestřít pod Agamemnónovy kroky purpurovou látku, u Sartra mu podává krásné navoněné paže. Navíc zatímco v případě antického tragika jsme svědky rozsáhlého dialogu, předkládá Sartre pouhý popis oné scény, z nějž s výjimkou již citované předtuchy lidu neslyšíme žádné zúčastněné postavy přímo promlouvat.

spojené s přetvářkou, směřující k tomu, nalákat Agamemnóna do nitra paláce, kde ho s jistotou očekává krutá smrt. V tomto smyslu se obojí jednání zatím shoduje na ilokuční úrovni,[226] avšak tuto podobnost lze vést ještě dále.

Klytaiméstřin skutek je v *Mouchách* zapojen do série asociativních řetězců a stejně tak jako tyto obrazy i on směřuje k vyvolání dojmu otřesnosti a zvrácenosti. Královnina navoněná paže je první z řady motivů, které ve své podstatě nesou popření a zvrácení sebe sama: rafinovaná krása této paže vyvolává touhu, avšak touhu, jejímž naplněním není erotický akt, nýbrž akt vraždy. Z vůně, která se z ní line, stává se po vykonání činu „pronikavý puch mršiny." Erotický moment ovšem sesmrtí králenevyhasíná, nýbrž se v perverzní podobě rozlévá do celého města, které tuto vražednou podívanou s rozkoší sleduje, aby následně kolem čerstvě zabité mrtvoly rozpoutalo orgiastickou slavnost.[227] Dramatickým cílem této scény je předvést ustavení „neutěšené, krizové situace," oné „plight" zasahující Argos v samotném jádrujeho bytí. Vraždou krále, způsobem jejího provedení i následující reakcí se město zaplétá do neproniknutelné sítě inverzí, jejichž důsledkem je komplexní zvrácení podmínek lidského života. Výrazem totální krize, v níž se Argos ocitá, jsou naráz se objevivší mouchy, které zároveň upozorňují na charakter této krize, která v sobě neobsahuje své vlastní vyčerpání a překonání, nýbrž je to krize chronická, jež se naopak časem dále rozrůstá, právě tak jako přibírají bez ustání na velikosti samotné mouchy.[228]

Cílem následujících řádků bude ukázat, že všechny významné rysy právě takto ustavené „plight" nacházíme rovněž v *Agamemnónovi*. Pro porozumění vnitřnímu vývoji trilogie a především plné ocenění její třetí části je třeba vidět, že rozřešení, kterého se dostává před athénským soudem Orestovi, nestojí osamoceně, nýbrž společně s ním docházík celkové proměně na mnoha dalších úrovních: „Aischylos vykresluje v průběhu větší části trilogie řadu rekurentních obrazů a motivů s negativními asociacemi, avšak v závěru obnovuje jejich pozivní asociace – plodnost, světlo, oběť, vítr, jídlo a pití, hudba a tanec, atd."[229] Michael

---

[226] Terminologie přejatá z teorie řečových aktů zde nevyhnutelně naráží na určitou nesnáz, která se ovšem nezdá být neřešitelná. …

[227] Jupiter: „Copak jsi tenkrát dělala?" Stařena: „[…] Zamkla jsem dveře na závoru." J.: „Ano, a okno jsi pootevřela, abys líp slyšela. Číhala jsi za záclonou, tajil se ti dech a v kříži tě lechtivě mrazilo. S.: „Mlč!" J.: „Tu noc nato ses jistě milovala jako posedlá. To byl svátek, co?" S.: „Ach, milostpane, to byl… strašný svátek. J.: „Krvavý svátek. Vzpomínku na něj jste dodneška nemohli pohřbít." Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 14.

[228] Vychovatel: „Nadělají víc rámusu než řehtačky a jsou větší než vodní vážky." Jup.: „[…] Za dalších patnáct let budou veliké jako ropuchy." *tamtéž*, str. 11-12.

[229] Porter, David H.: *Aeschylus' Eumenides: Some Contrapuntal Lines*, str. 302, v: *American Journal of Philology*, Vol. 126, No. 3 (Autumn 2005), str. 301-331. Autor takto shrnuje výsledky předchozího bádání,

Gagarin mluví pak o společenském usmíření, v němž „síly, které byly dříve zhoubné, jsou nyní pro všechny prospěšné,“[230] a o prvních mužského a ženského, jež jsou „od počátku *Agamemnóna* v konfliktu,“ avšak dospívají k ustavení „sexuální harmonie“ v závěru *Laskavých bohyň*.[231] Předpokladem možnosti takovýchto dalekosáhlých proměn ovšem je že „v dřívějším průběhu trilogie tato rozvířená témata uvrhla lidský život a samotný vesmír do zmatku.“[232] Zatímco v *Oběti na hrobě* Orestés podobně jako v *Mouchách* do tohoto „kosmického zmatení“ již vstupuje, v *Agamemnónovi* vidíme jeho ustavení. Předběžně lze tedy vyjádřit předpoklad, že právě na tento rys první části Aischylovy trilogie Sartre navazuje a v Jupiterově „historickém“ popisu příčin nastalé situace v Argu tak ve velmi zhutnělé podobě přejímá základní strukturní moment této hry. Pro potvrzení tohoto předpokladu bude ovšem třeba ukázat, jaké rysy má tato univerzální krize v *Agamemnónovi* a zda se alespoň na některých svých rovinách kryje se sartrovskou „ontologickou krizí“ v *Mouchách*.

Oresteia se otevírá strážcovou prosbou k bohům o zbavení přítomných strastí.[233] V první části trilogie však tento motiv působí především jako jakési kontrastní pozadí k tomu, co se na scéně odehrává, neboť vlastní dramatické dění je konstruováno jako upadání do stále hlubších a nezhojitelnějších strastí, na jejichž konci je město skrze zločin ovládnuto dvojicí nenáviděných tyranů, kteří si dokonce v posledním dvojverší nárokují sami ze své moci provést nyní konečnou nápravu.[234] V tomto paradoxním stavu se hra zdá ve svém závěru popírat samu možnost nápravy, po níž bylo voláno od jejího zahájení.

---

zvláště prací Roberta Goheena (*Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia*, v: *tamtéž*, Vol. 76 [1955], str. 113-37) a Johna Peradotta (*Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia*, v: *tamtéž*, Vol. 85 [1964], str. 378-93).

[230] Gagarin, M.: *Aeschylean Drama* (Berkeley, 1976), str. 84.

[231] *Tamtéž*, str. 104-5.

[232] Porter, D. H.: *cit. d.*, str. 301.

[233] ΦΥΛΑΞ: „θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ’ ἀπαλλαγὴν πόνων,“ Aisch. *Ag.* 1. Toto zvolání míří sice bezprostředně především na strážcovy strasti spojené úkolem noční hlídky, avšak jeho postavení, díky němuž nás právě tento verš uvádí do začínající hry, umožňuje pochopit ho jako leitmotiv celé trilogie, což bude následně potvrzeno neustálým navracením se různých obměn právě takovéhoto volání po úlevě, po vítězství, po nápravě, po konci řetězce pomsty, po navrácení odňatého, a nakonec po očistě od poskvrny. Ve své prominentní funkci leitmotivu očištěného od vázanosti na určitou konkrétní situaci před námi vystupuje jako refrén úvodní části *Agamemnónova* parodu: „αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸδ’ εὖ νικάτω.“ *Tamtéž*. 121, 139 a 159.

[234] Klytaiméstra k Aigisthovi: „<ἐγώ> | καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων <καλῶς>.“ 1671-2. Porušený stav veršů se nijak netýká tohoto jejich významu – slova ἐγώ a καλῶς jsou doplněna podle scholia a hlavní porušení musí být nejspíš hledáno ve slově τῶνδε. Denniston, J. D., Page, D. (eds.): *Agamemnon,* str. 223.

Aischylos vyvíjí nesmírné dramatické i básnické úsilí, aby nám nedovolil nahlížet tuto výslednou situaci pouze jako jakousi nehodu, nešťastný souběh událostí, k jehož zvrácení by byl dostatečným prostředkem zase jiný souběh protikladných jevů, např. příchod spravedlivého mstitele, náhlá smrt zločinců atd. Vše, čeho jsme v *Agamemnónovi* svědky, nasvědčuje tomu, že krize zde zasahuje mnohem hlouběji. Charles Segal hovoří o „násilí, kterému jsou v *Oresteie* podrobeny jazykové, rituální a rodinné kódy“[235] a upozorňuje zároveň na existenci „korespondence mezi sémantickými strukturami literárního díla a sociálními strukturami kultury jako celku.“[236] Díky této korespondenci může tragický básník pomocí enormního rozrušení jazykových kódů předvést porušení a zvrácenost v samotných podmínkách lidského bytí.

Stejně jako Sartre, začíná také Aischylos svůj poetický řetězec postupné dezintegrace významovou inverzí v rámci vztahu bílá-černá, resp. světlo-tma a spánek-bdění. Bylo již upozorněno na vyvstání tohoto kontrastu v *Agamemnónově* prologu a jeho následné zproblematizování a doplnění třetím prvkem (krev, násilí, erotická touha…), avšak pro náš nynější záměr je rovněž třeba upozornit na přesuny, k nimž bez ohledu na tyto doplňujícíasociace dochází v rámci tohoto protikladu samotného. Oba dramatici přitom vycházejí z opačného směru, avšak bezprostředním výsledkem je v obou případech jakýsi nepřirozený stav „noci za bílého dne.“ Sartre narušuje běžné asociativní vazby slunce, dne a světla – jeho slunce není nositelem života a aktivity, ale znuděné netečnosti, jež hledá rozptýlení v smrti.[237] Den je zabydlen polospícími stíny a světlo tohoto dne k sobě láká temnotu v podobě černých rojů much, které se slétají na metaforické tlející maso města, které před nimi tento sluneční jas a žár obnažuje. Aischylův prolog naopak přináší takřka úplné popření tradičně chápané funkce noci, jak je popsána např. ve třetím orfickém hymnu.[238]Claire Catenaccio o tomto Aischylově místě píše:

„Jazyk je podstatným způsobem neobvyklý, programově znepokojující. Hlídač popisuje své lůžko, na němž mu není dopřán odpočinek a na nějž „nedohlíží sny“ (ὀνείροις οὐκ ἐπισκοπουμένην, 13): v temné noci nejistoty, která předchází Agamemnónovu návratu, laskavé sny nezaujímají své přirozené místo. Hlídačova řeč

[235] Segal, Ch.: Greek Tragedy and Society, str. 25, v: týž: Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text (New York, 1986), str. 21-47.

[236] *Tamtéž*, str. 24.

[237] Viz poznámku 208.

[238] Dietsch, D. K. P.: *Die Hymnen des Orpheus*, *III. ΝΥΚΤΟΣ θυμίαμα*, str. 12, zvláště verše 4-6: „ἡσυχίῃ χαίρουσα καὶ ἠρεμίῃ πολυύπνῳ·| εὐφροσύνη, τερπνή, φιλοπάννυχε, μῆτερ ὀνείρων· | ληθομέριμν᾽, ἀγαθήν τε πόνων ἀνάπαυσιν ἔχουσα“.

vzbuzuje silný pocit nesouladu tím, jak invertuje tradiční epické popisy snů a spánku. Sen-„ochránce"je vytlačen strachem, který se staví na jeho místo (φόβος, 14). Sám spánek, tradičně „sladký" se stává pro hlídače chorobou, proti níž musí hledat „léčbu" v broukání či zpěvu (ὕπνου τόδ᾽ ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος, 17)."[239]

Komplementárnímu znehodnocení tradičních významových vztahů se však nevyhne ani motiv světla. Nejenže světlo, jež se náhle zjeví před hlídačem v temnotách, nepřinese žádanou úlevu, nýbrž místo této úlevy se spolu s ním vynoří ještě temnější obava. Motiv světla jakožto nositele dobré naděje, rozptylující noční stíny, je nakonec zcela vyprázdněn, když tentýž obraz použije Aigisthos, který v nejtemnějším místě hry, kdy všechna naděje na dobrý konec vyhasla, vzývá „laskavé světlo dne, jenž přináší spravedlnost."[240]

Další oblast, v níž poetické rozvracení řeči v *Agamemnónovi* nastoluje takřka úplný zmatek, je otevřena rovněž již v prologu rozostřením distinkce mezi mužským a ženským.[241] Tato linie pokračuje jednak zpochybněním instituce manželství skrze odkazy na Heleninu polygamii[242] a nezdařený sňatek Paridův, při němž zpívaná svatební píseň je proměněná v žalozpěv,[243] jednak symbolickým zrušením vůbec všech odtud se odvíjející rodinných vazeb v sérii vražd: žena zabíjí manžela, otec dceru, strýc své synovce, jež následně pozře jejich otec. Vidíme nyní, jak z těsného prolnutí motivů erotického spojení a smrti, o němž bylo již promluveno, plyne zásadní rozvrácení na rovině základních mezilidských vztahů. Jedná se tedy navzdory vší vnější nepodobnosti o výsledek, který je co do smyslu shodný s již předvedenou erotickou a zároveň morbidní perverzí v Sartrově Argu. V tomto městě, stejně jako v jeho antickém protějšku, nemá sexualita své přirozené místo, nýbrž je představena jako oslava smrti a násilí. V obou hrách jsou patrné celospolečenské implikace takto excesivně pojaté sexuality. Stejný důraz, jakýklade Aischylos na spojitost mezi zpochybněním institucí manželství a „pohostinství" (ξενία), vyjadřuje rovněž Sartre, ovšem na rozdíl od Aischyla až *ex post*, když ukazuje ve své hře znemožnění mezilidské komunikace,[244] které je důsledkem popsané hodnotové inverze.

---

[239] Catenaccio, C.: *Dream as Image and Action in Aeschylus' Oresteia*, str. 204, v: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 51 (2011), str. 202-231. V poznámce k tomuto místu předkládá Catenaccio seznam homérských epitet spánku, v němž drtivě převažují pozitivní výrazy (ἀμβρόσιος, ἀπήμων, γλυκύς, γλυκερός, ἡδύς, λιαρός, μαλακός, μελιηδής, μελίφρων, νήδυμος) proti pouhým dvěma negativním (σχέτλιος, *Od.* 10.69 a χάλκεος, *Il*. 11.241).

[240] „ὦ φέγγος εὔφρον ἡμέρας δικηφόρου"Aisch. *Ag.* 1577.

[241] „ὧδε γὰρ κρατεῖ | γυναικὸς ἀνδρόβουλον […] κέαρ." *Tamtéž*. 10-1.

[242] Viz poznámku 217.

[243] ὑμέναιος – ὕμνος πολύθρηνος; Paris je nazván „ὁ αἰνόλεκτρος". Aisch. *Ag*. 705-712.

[244] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 10.

Významným rozdílem ve způsobu zpracování dramatického splývání uvedených motivů je skutečnost, že Aischylos ve své verzi Agamemnónova zavraždění nepoměrně více exponuje roli Klytaiméstry. Jednou z motivací, které Sartra k oslabení jejího významu dovedly, muselo být nepochybně žánrové omezení – zhuštění konfliktu trilogie do jediné hry, postavené na jediné základní situaci. Můžeme ovšem pozorovat, jaké významové posuny si takovýto odliv dramatického napětí vyžádal. Řekli jsme již, že jedním ze strukturních momentů v tzv. perlokučním působení této Sartrovy scény je dojem otřesnosti, a je třeba dodat, že podobně výrazný je tentýž prvek rovněž v *Agamemnónovi*., kde významně přispívá k celkovému znehodnocení lidských i kosmických vztahů. Zde je nicméně jeho hlavním nositelem právě Klytaiméstra a jeho snad nejsilnějším zhmotněním je její uvítací řeč ke králi, z níž ovšem v *Mouchách* nezazní ani slovo. Aischylos k navození tohoto dojmu využívá performativně vytvořeného kontrastu mezi z jedné strany formálně i obsahově bezchybnou a pečlivě sestavenou řečí a ze strany druhé Klytaiméstřinou fyzickou přítomností, jež vyjadřuje výsměch a krajní pohrdání hodnotami, které jsou v této řeči představeny, a je rovněž jejich symbolickou destrukci.

Sartre tuto otřesnost Klytaiméstřina jednání odvrací navenek a ukazuje ji jako důsledek jednoho z existenciálních momentů charakterizujících v Heideggerově fundamentální ontologii upadající ráz každodenního světa – zvědavosti.[245] Dav argejských nemá jiný důvod k tomu, nechat svého krále padnout mrtvého, než nenasytnou zvědavost a touhu po rozptýlení ze své všední nudy. Jde o způsob vztahování se ke světu, který svou těkavostí a nesituovaností zabraňuje autentickému přístupu ke jsoucnu[246] a rozleptává tak jako kyselina každou hodnotu a smysl, a právě v tomto významu se zdá být jeho dramatické zapojení vhodnou variantou ke Klytaiméstřině nestoudnému proslovu, která i bez přílišného zdůraznění Klytaiméstry vnese do hry jakýsi jeho funkční ekvivalent. I když připouštíme, že se v tomto případě může jednat pouze o náhodnou podobnost, stojí nicméně za zmínku, že si k tomuto existencialistickému rozvedení Sartre vybral motiv, jenž je přítomen rovněž v řeckém textu, byť ve zcela odlišném kontextu. Tímto motivem je určitá nízká touha po krvi, vrozená jako zákon lidskému davu, o níž cynicky hovoří Sartrův Jupiter i Aischylova Klytaiméstra.[247]

---

[245] Heidegger, M.: *Bytí a čas*, § 36. *Zvědavost*, str. 198-201, přel. Chvatík, I., Kouba, P., Petříček, M., Němec, J. (Praha 1996).

[246] *Tamtéž*, str. 201.

[247] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 12-13, viz poznámku 208; ΚΛ: „τι σύγγονον | βροτοῖσι τὸν πέσοντα λακτίσαι πλέον.“ Aisch. *Ag*. 884-5.

Dosavadní rozbory této kapitoly se zatím týkaly převážně prvního výstupu v prvním dějství Sartrova dramatu a bude nyní třeba pokročit odtud dále. Bohužel vzhledem k zamýšlenému rozsahu práce není možné věnovat se stejně detailně i všem ostatním relevantním pasážím. Přesto doufám, že základní otázka této kapitoly, totiž problém hloubky a charakteru případné strukturní souvislosti *Much* a *Oresteie*, může být už nyní předběžně zodpovězena a že získané výsledky poslouží při následujícím již stručnějším přehledu dalších významných shod jako vodítko, umožňující nastínit tyto shody toliko v hlavních rysech a ponechávající na čtenáři případné rozšíření a prohloubení jednotlivých komparativních úvah. Tato odpověď zní tak, že od Aischylovy trilogie je možné, na rozdíl od děl Sofoklea a Eurípida, vést k Sartrovým *Mouchám* paralely na všech třech uvedených rovinách komparace, tedy včetně té, která činí srovnávaná díla strukturně nejbližší, tj. roviny perlokuční. Tím je také konečně podána kladná odpověď na otázku, zda lze v případě *Much* shledávat stejný adaptační princip, jaký Sartre proklamuje u svého pozdějšího zpracování *Trójanek,* tj. pokusit se pomocí prostředků bezprostředně srozumitelných současnému diváku navodit stejný dojem, jaký přenáší původní řecká předloha, u níž je ovšem přítomen v zahalené formě, totiž zakrytý svou spjatostí s kontextem a vyžadující ke svému zpřístupnění namáhavý proces školené interpretace. Na příkladě již předvedených skupin motivů se tímto společným perlokučním cílem ukázalo být navození dojmu intenzivního narušení v samotném základu světa. Tento prvek, jehož přítomnost byla jednoznačně prokázána v úvodních částech obou srovnávaných děl, však ani v jednom případě nezůstává v té podobě, v níž zde byl ustaven, až do závěru hry, nýbrž prochází v obou případech určitými proměnami. Je tedy třeba ještě ukázat, jaká dramatická očekávání takto vzbuzený pocit radikální krize v obou hrách vyvolává a rovněž k jakému způsobu vyplnění oba dramatikové toto očekávání dovedou.

Obraťme nyní pozornost k Orestovi, s nímž budou zjevně tato očekávání, ať užjakákoli, spojena. Bylo už řečeno, že u Sartra je jeho charakteristickým rysem zbavenost – prázdnota očekávající naplnění a lehkost směřující k zatížení. Argos je pro něj cizím světem, od něhož je oddělen těžko překonatelnou bariérou své nevinnosti. Cestu k tomuto překonání, k němuž zatím spíše podvědomě tíhne, než že by o něj usiloval, však musí nejprve sám najít.[248] Mohlo by se zdát, že takto charakterizovaná postava je až příliš spjata s moderním postojem člověka bez závazků, věčně hledajícího ve svém životě smysl, který mu uniká, než aby bylo možné ji srovnávat s jakýmkoli myšlenkovým produktem antiky, tj. doby, pro niž

[248] Ne dříve než na str. 51: „Říkám ti, že ještě zbývá jiná cesta… má cesta. Ty ji nevidíš? Začíná tady a vede dolů do města. Je třeba sejít dolů, rozumíš, až dolů k vám, tam na dno jámy, docela na dno.“

byla bytostná příslušnost člověka ke kosmickému řádu něčím zcela samozřejmým a nezpochybněným. Při bližším pohledu však zjistíme, že jde z hlediska dramatické struktury *Much* o určitou obdobu Aischylem silně zdůrazněného motivu Orestovy čistoty. Oba tyto charakteristické rysy staví své nositele do specifického vztahu k výše popsanému řetězu zločinů a zvráceností. Jak bylo řečeno, tento řetěz je natolik pevně provázán vzájemně těsně propletenými motivickými inverzemi, že v podstatě vylučuje možnost prolomení zevnitř. V obou verzích je možnost právě takovéhoto prolomení nastíněna, avšak velmi brzy je zase zatlačena zpět a celkový dojem přirozené nerozpojitelnosti zhoubné smyčky zůstává neporušen.[249] Jediným způsobem, jak umožnit Orestovi skutečný zásah do běhu věcí a otevřít mu tak cestu k jejich nápravě, je nechat ho přistoupit k záležitostem Argu zvenčí, tj. v Sartrově případě jako zcela nezaujatého cizince, který nenáleží k obyvatelům města a nesdílí žádnou z jejich motivací, v případě Aischylově pak jako „nejostřejší možný kontrast k Aigisthovi," jako člověka, který „není ovládaný zpupností; nevyhlíží s divokou radostí svou pomstu."[250] Jeho osobní nezainteresovanost na jakémkoli vlastním prospěchu, který by mohl vraždou získat, jde tak daleko, že je připraven po vykonání spravedlnosti zemřít.[251] V kontrastu ke mstiteli popisovanému v závěru *Agamemnóna*, který by se přišel silou domoci svého práva, přichází Orestés v nejpřísnější rituální čistotě, nadaný určitou obdobou oné sartrovské lehkosti, která mu stejně jako lehkost jeho novodobého protějšku umožní vzít na sebe opravdovou tíhu osvobozujícího činu.

Proces, skrze nějž je Orestés k tomuto činu připravován, zaujímá u obou dramatiků význačné místo[252] a v obou případech je při něm Orestovi klíčovým partnerem Élektra. Jak

[249] V Aischylově hře vyhrožuje rozhněvaný sbor starců Aigisthovi a Klytaiméstře budoucím Orestovým návratem. Není však schopen tento čin pomsty pojmout jinak, než z hlediska násilí, jímž má být oplaceno násilí stávající („ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατὴς φονεύς." Aisch. *Ag.* 1648), a tedy bez jakéhokoli vybočení z bludného kruhu krevní msty. Jelikož argumentují z pozice síly, což je oblast, nad níž drží jejich protivníci plnou kontrolu, zůstává Klytaiméstra (na rozdíl od svého slabšího milence) jejich vzdorem zcela nedotčena, čímž na okamžik vzbuzenou naději v této podobě fakticky zcela umlčuje. Srov. Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 21: Vychovatel: „[…] od té doby, co jsem vám odhalil váš původ – jsem pozoroval, jak se měníte den ode dne. […] Bál jsem se, […] jestli se nechystáte vyhnat Aigistha a posadit se na jeho místo." Or.: *(zvolna)* Vyhnat Aigistha? *(Pauza.)* Můžeš být klidný, staroušku, už je pozdě. Ne že bych po tom netoužil, chytit za vousy toho svatouškovského lotra a strhnout ho z otcova trůnu. Ale nač? Co bych si s těmi lidmi počal?"

[250] Kitto, H. D. F.: *cit. d.*, str. 40.

[251] „ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας <σ'> ὀλοίμαν." Aisch. *Cho*. 438.

[252] U Aischyla se jedná v podstatě o celou první půli *Oběti na hrobě* až po verš 584. Např. Ann Lebeck považuje tento proces za natolik klíčový, že svou analýzu druhé části trilogie končí u verše 480 s odůvodněním, že

bylo ukázáno v kapitole 2.3.1., hlavní komparační linie od Sartrovy Élektryvedou spíše k Sofokleovi než k Aischylovi, přesto se u Sartra dostává prominentního postavení aischylovskému motivu rozpoznání, resp. té jeho části, kterou již po Aischylovi žádný z obou jeho antických pokračovatelů do svého dramatu nezapojil. Jde o moment určité krize mezi oběma sourozenci, která nastává v momentě, kdy se Orestés své sestře představí, avšak Élektra ho nepoznává a nechce mu věřit. Je sice pravda, že tento moment v jakési oslabené podobě přejímají i Sofoklés s Eurípidem, avšak základním rozdílem, který je odděluje jak od Aischyla, tak od Sartra, je skutečnost, že toto napětí je vždy nějak vysvětlitelné z konkrétních scénických okolností – u Sofoklea byla Élektra dlouhou sérií velmi důvěryhodných klamných řečí přesvědčována o bratrově smrti, a proto může jen těžko uvěřit jeho objevení se. Eurípidés pak do scény rozpoznání zapojuje třetí osobu – starce – a Élektřina počáteční neochota připojit se k jeho projevům radosti je dána jeho způsobem vyjadřování, který si žádá postupného vyjasnění. Aischylos oproti tomu staví Orestovu fyzickou přítomnost a Élektřin odpor k tomu, tuto přítomnost uznat,[253] do natolik paradoxního světla, že tím předem brání každému pokusu o výklad na základě nějakých vnějších okolností.[254] Takový způsob zpracování vyzývá diváka k tomu, aby pátral po nějakém vnitřním významu tohoto paradoxu,[255] přičemž z pohledu Sartrovy interpretace musí být takový výklad již nyní zřejmý: Aischylova Élektra nepoznává Oresta právě proto, že neodpovídá modelu mstitele, jaký byl vytvořen v průběhu předcházející hry, a toto ne-rozpoznání má vytvořit v divákově porozumění prostor, v němž se postupně vytvoří model nový. Sledovaný motiv, který je u Aischyla v každém případě toliko náznakem, Sartre explicitně rozvíjí a vytváří z něj jeden

---

„zbytek už je čistá akce.“ Lebeck, Ann: *The Oresteia* (Washington, 1971), citováno z: Goldhill, Simon: *Language, sexuality, narrative: the Oresteia* (Cambridge, 1984), str. 2. V Sartrově hře pak ke klíčovým obratům na této cestě dochází především ve výstupech I, 5 a II(1), 4.

[253] Aisch. *Cho.* 212-24. Rovněž zde je přítomný určitý rys kryptického, postupně vyjasňovaného vyjadřování, na který navazuje Eurípidés, avšak i tak je již verš 219 (OP: „ὅδ᾽ εἰμί“, rozuměj „Ὀρέστης“ z verše 217) jednoznačným představením, po němž ještě ve verši 222 Élektra rozhodně odmítá projevit mu důvěru (ΗΛ: „ἀλλ᾽ ἐν κακοῖσι τοῖς ἐμοῖς γελᾶν θέλεις“).

[254] Na tento paradoxní rys Élektřiny reakce Aischylos explicitně upozorňuje Orestovými slovy: „αὐτὸν μὲν οὖν ὁρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ· | κουρὰν δ᾽ ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχὸς | ἰχνοσκοποῦσά τ᾽ ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς | ἀνεπτερώθης κἀδόκεις ὁρᾶν ἐμέ.“ Aisch. *Cho.* 225-8.

[255]Je ovšem možné celý paradox rázem shodit jako scénickou neobratnost, což je interpretační strategie, která se zdá být přítomná v Eurípidově parodii (Eur. *El.* 518-546). Takovému osočování se však chceme vyvarovat a místo toho raději chápat Aischylovo počínání jako úmyslné vytvoření kontrastu naděje, živené představami, a skutečnosti, která je vždy vůči této naději určitým způsobem zkreslená.

z centrálních bodů obratu, což je také skutečnost, která umožňuje pochopit přesun této scény ze začátku „velkého kómmu“ do místa, které těsně předchází Orestovu setkání s Aigisthem. Skutečné rozpoznání, kdy Élektra poprvé osloví svého bratra jeho jménem, přitom Sartre odděluje od Orestova představení se více jak šesti stránkami dialogu.[256]

Zatímco v prvním dějství *Much*, jehož hlavní náplní bylo představit situaci, v níž se Argos nachází, se podle našeho výkladu obráží základní strukturní momenty Aischylova *Agamemnóna*, je možné v osnově druhého dějství rozeznat alespoň v jejích hlavních rysech dějovou stavbu *Oběti na hrobě*. Druhá hra Aischylovy trilogie se skládá ze dvou snadno rozlišitelných částí, z nichž každá zaujímá přibližně stejný prostor a které od sebe odděluje první stasimon. Náplní první poloviny je proces, jenž předchází Orestovu činu, ve druhé půli jsme poté svědky tohoto činu samého, stejně jakou dálostí, které ho bezprostředně předchází a bezprostředně po něm následují. Stejným způsobem strukturuje druhé dějství své hry také Sartre, přičemž obě části od sebe formálně odlišuje rozdělením tohoto dějství do dvou obrazů. Především v tomto druhém obrazunacházejí oporu tiinterpreti, kteří tvrdí, že svým způsobem zpracování aichylovské látky „Sartre natolik hluboce pozměnil strukturu a význam jednání, že tradiční stavba zůstala zachována pouze povrchně.“[257] Toto své tvrzení Lucien Goldmann opírá o údajný kontrast mezi *Oresteiou*, v níž „Orestés […] vraždí […] pod ochranou Apollóna a v pomstě za násilnou smrt svého otce,“[258] a *Mouchami*, kde „stejně jako v mytické verzi, Orestés zabíjí Aigistha a Klytaiméstru, avšak jeho důvody jsou docela odlišné: nejde mu již o pomstění otcovy smrti, nýbrž o potvrzení vlastní svobody a o zjednání svobody Élektře a občanům Argu.“[259] Je tedy nepochybně třeba prozkoumat blíže inkriminovanou pasáž v dílech obou dramatiků a pokusit se naopak ukázat, zda ve způsobu, jakým je zde Orestova matkovražda předvedena, nelze nalézt nějaké společné rysy, které by Orestovo jednání v obou hrách dramaticky přiblížily.

Mezi Orestovo definitivní rozhodnutí prolít krev a jeho setkání s Aigisthem vkládá Sartre pět výstupů, v nichž můžeme rozlišit celkem tři témata (výstupy 3-5 tvoří tematický celek, spojený postavou Aigistha), přičemž ke každému z nich se nyní pokusíme nalézt určitý dramatický ekvivalent u Aischyla. První výstup sice zabírá pouhé tři řádky, avšak přesto má právě na tomto místě hluboké scénické opodstatnění - Élektra v něm přivádí Oresta do paláce,

[256] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 46-52.

[257] Goldmann, L.: *The Theatre of Sartre*, str. 106, v: *The Drama Review*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1970), str. 102-119.

[258] *Tamtéž.*

[259] *Tamtéž*, str. 108.

oba se skrývají za královský trůn a odtud jsou nadále přítomni všemu následujícímu dění. Tím vnášejí do hry specifické dramatické napětí, umocněné ještě kontrastem s unavenou každodenností uvnitř královského sídla, skrze niž se však právě díky jejich přítomnosti neodvratně ohlašuje akutně se přibližující násilné rozuzlení. V Aischylově hře sice nepřivádí Oresta Élektra, nýbrž ten přichází v doprovodu Pylada, otevírá jim sluha a jako cizince je přijímá Klytaiméstra, avšak dramatický efekt zůstává tentýž: Orestés se ve skrytu svého přestrojení dostává do královské domácnosti, kterou zastihuje v jejím každodenním chodu a svou přítomností nabíjí zvláště jednání Klytaiméstry intenzivním významem.[260]

Dále oba dramatici kladou na stejné místo (tj. těsně před očekávanou katastrofu) scénu, která k sobě svou přízemností a určitými náznaky komiky na okamžik přitáhne pozornost, a umožní tak artikulovat v této proluce mezi dvěma mimořádně vypjatými ději nový pohled. V případě Aischyla je takovým prvkem Orestova chůva Kilissa, u Sartra pak jde o rozhovor dvou hlídkujících vojáků.[261] Při rozboru dramatické funkce Kilissina výstupu píše A. F. Garvie: „Ukazuje postoj obyčejného člověka k Orestovi a k přítomným pánům domu. S výjimkou scény rozpoznání nacházíme v této hře jen málo [takovéto] lásky či srdečnosti.“[262] Poslední věta platí právě tak i pro Sartrovy *Mouchy*. Přání jednoho z vojáků, být raději na strážnici, kam se „aspoň vracej nebožtíci kamarádi,“[263] je skutečně v celé hře velice neobvyklým závanem prosté lidské srdečnosti. Ještě důležitější je ovšem první část citace, formulovaná přesněji Berndtem Seidenstickerem: „tragický osud Átreovců se zde na okamžik ukazuje z perspektivy prosté otrokyně.“[264] Tam, kde byly v předchozím průběhu dramatu splétány kolem veškerého dění složité sítě náznaků, předtuch a dvojznačností, jeví se najednou Kilissina řeč překvapivě prostá, neboť nevyjadřuje nic než lásku k Orestovi, žal nad jeho údajnou smrtí a nenávist k jeho nepřátelům, aniž by zaplétala jeho osud do jakýchkoli širších (mytologických, teologických či etických) souvislostí. Obdobná věc platí

[260] Blízkost konečné konfrontace, o níž však sama Klytaiméstra nemá ani ponětí, je ovšem jen jedním ze zdrojů napětí, které Aischylos v této scéně vyvolává tím, že proti sobě staví skrytého Oresta a nic netušící Klytaiméstru. Snad ještě důležitější jsou rezonance mezi touto scénou a scénou Agamemnónova příchodu z předchozí hry - Klytaiméstra v obou případech vystupuje jako strážkyně prahu, avšak zatímco proti svému muži sama lest spřádala, je to nyní ona, kdo se nechává obelstít. Tento Aischylův prostředek tzv. „zrcadlových scén“ (viz Taplin, O.: *cit. d.*, str. 122-39) Sartre nevyužívá, avšak i přesto se snaží zachytit alespoň část z napětí, které s sebou Orestova přítomnost přináší.

[261] Aisch. *Cho*. 734-82; Sartre, J.-P.: *Mouchy*, 54-56.

[262] Garvie, A. F. (ed.): *Choephori* (Oxford, 1988), str. 243-4.

[263] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 56.

[264] Seidensticker, B.: *Palintonos Harmonia* (Göttingen, 1982), str. 72.

také pro Sartrovy hlídkující vojáky. Jejich pohled je oproštěn od všeho rafinovaného motivického prolínání a mouchy najednou nejsou ničím víc, než další starostí, která trápí tyto muže při jejich každodenní službě. Zatímco do této doby byli Argejští vždy představováni jako natolik propadlí řetězu sebeobviňování, pasivity a perverze, že dokonce splývali s mihotajícími se mouchami, jsou nyní tito dva hlídkující schopni o mouchách morbidně žertovat, a dokonce je po hrstech pobíjet. Vzhledem k tomu, že byly mouchy během hry dány do souvislosti nejen s Jupiterovou nadvládou nad lidmi, realizovanou skrze lítost a bázeň boží, nýbrž i s Aigisthem, který tuto nadvládu pomáhá udržet, stává se tento postoj vojáků k nim prvním vyjádřením toho, že je ze strany lidu tato moc vnímána jako něco obtížně snesitelného, čeho by se rádi zbavili.

Výstupy, které u Sartra následují, lze na první pohled jen těžko vztáhnout ke kterékoli z možných řeckých předloh. Nikde u Aischyla, Sofoklea ani Eurípida nevidíme takovýmto způsobem vystupovat do popředí Aigistha, jehož vylíčení jako celoživotní přetvářkou unaveného a odevzdaného muže se navíc zdá výrazně ne-řecké. K pochopení možného vztahu je ovšem třeba znovu upozornit na oslabení role Klytaiméstry. Jako jsme dříve viděli, jak část jejího dramatického působení při přijetí krále přechází v *Mouchách* na argejský lid, tak zde vidíme, jak uvolňuje své místo v konfrontaci s Orestem Aigisthovi. Tato substituce dává dobrý smysl, pokud uvážíme, že v popředí Sartrových zájmů v jeho adaptaci v žádném případě nestojí u Aischyla tak prominentní motivy jako rodinné vztahy a jejich narušení skrze rodovou kletbu. Místo osvobození z bludného kruhu krevní msty akcentuje tento moderní autor potřebu osvobození od společenského útisku a v jeho základech ležícího osobního lidského úpadku. K reprezentaci této společensko-politické úrovně celkové zvrácenosti ovšem mnohem lépe slouží právě Aigisthos jakožto uzurpátor moci, nastolující fašisticky založenou diktaturu, jenž se neštítí využít všech prostředků k udržení lidu v poslušnosti, nežli Klytaiméstra, jejíž zločin je přede vším ostatním vraždou manžela a teprve v dalších plánech vraždou krále a útokem na společenský systém. Pokud nyní srovnáme tento Aigisthův výstup v *Mouchách* s odpovídající Klytaiméstřinou scénou v *Oresteii*, můžeme v jejich zpracování objevit zajímavou paralelu s významnými důsledky pro pochopení bezprostředně následující Orestovy akce.

Jak Sartrův Aigisthos, tak Aischylova Klytaiméstra jsou na tomto místě představeni v přímém kontrastu k jednání, kterého jsme u nich byli svědky v předchozím průběhu her. Tento kontrast je něčím zcela neočekávaným, a pokud nepodlehneme pokušení od-

vysvětlovat ho např. konstruováním předpokládané neupřímnosti Klytaiméstřiny řeči[265] či třeba pouze dočasného podlehnutí pochybnostem u Aigistha, je třeba vyložit ho jako bytostně dramatický moment nesoucí určitý konkrétní význam. Jednou z možných interpretací je chápat tyto rozpory jako určitý typ „polehčující okolnosti", tedy jako náznaky toho, že postavy, které se kdysi dopustily velikého provinění, přesto nejsou tak zcela zkažené, ať už proto, že působením času zmoudřely, či proto, že vedle špatných vlastností u nich existují také některé dobré, které tyto alespoň částečně vyváží. Příklad takovéto interpretace podává Eurípidés,v jehož *Élektře* Aigisthos řádně ctí božstva, je družný a přátelský a Klytaiméstra, která si dobře uvědomuje neblahé důsledky svého činu, dbá taktéž na správné provádění rituálů, je smířlivá a projevuje soucit s Élektrou – dramatickým důsledkem takovéto charakterizace je zde oslabení Élektřina a Orestova nároku na bezpodmínečnou správnost jejich pomsty, která je pak v závěru hry plně vyvrácena.

Nyní se podívejme, jak těsně před jejich zavražděním charakterizují Aigistha a Klytaiméstru Sartre a Aischylos – Aigisthos se v Mouchách ukáže jako lidsky zlomený a vyčerpaný muž, litující svého zločinu, smutně a odevzdaně očekávající konec svých trápení, který dokonce odmítá vykonat poslední zlo, které na něm žádá Jupiter; u Aischyla je pak Klytaiméstra předvedena jako řádná a pečlivá hostitelka, hledící si své úlohy v domě a přenechávající pokorně mužské záležitosti manželovi a konečně také jako matka prožívající bolest ze smrti svého syna. Touto charakterizací otevírají nepochybně i obě námi zkoumané hry možnost podobné ospravedlňující interpretace, jakou jsme viděli u Eurípida. Teprve na vlastním zpracování Orestovy dvojité vraždy ovšem můžeme vidět, jak oba dramatici s takto otevřenou možností naloží.

Shrňme nyní, v jakém smyslu podle nás tři právě uvedené motivy připravují půdu pro centrální akci jak *Much,* tak i *Oresteie.* Nejprve se objevilo téma Orestovy skrytosti, které ovšem poskytuje pouze materiální podmínku k provedení činu – umožňuje Orestovi získat nad svými oběťmi převahu. Tam, kde byla jejich mocenská pozice až dosud nezpochybněná, sahá Orestés po stejném prostředku, jakým oni sami předtím svou moc ustavili, tj. klamu. Aigisthos a Klytaiméstra se tak dostávají do pro ně nové role oklamaných, v níž Orestovi sami otevírají cestu k tomu, aby se jich zbavil. Druhým tématem byl prostý, nezatížený pohled chůvy, resp. dvojice vojáků, v jehož světle se anticipovaný skutek ukazuje předem

[265] „Zda je Klytaiméstřin tón pokrytecký, nebo upřímný, je předmětem velkých sporů. V celé promluvě však není nic, co by muselo být chápáno jinak než jako přirozená reakce matky, která ztratí svého syna. […] Je lepší předpokládat, že [Aischylos] nechává tuto otázku otevřenou." Garvie, A. F. (ed.): *Choephori*, str. 233.

jako prospěšný. Tyto dva motivy jsou tedy ve svém spolupůsobení jakýmsi dramatickým motorem, ženoucím události rychle k jejich završení. Proti tomu třetí ze sledovaných motivů vnáší do hry neodbytnou otázku po ospravedlnění, položenou tentokrát v co nejkontrastnější podobě.

Sám průběh klíčové události je v obou případech taktéž do značné míry podobný. Orestés se dostává do konfrontace se svou obětí v okamžiku, kdy už tato zcela chápe význam situace. První reakce antické Klytaiméstry po pochopení přítomného nebezpečí odpovídá reakci Sartrova Aigistha, když se dozví, že Orestés, který se ho chystá zavraždit, je nebezpečím nejen pro něj osobně, ale také pro jím dlouhá léta budovaný řád: oba vyjadřují přání rychle se tohoto ohrožení zbavit za použití síly,[266] avšak hned vzápětí také oba zjišťují, že k takovému zásahu je již příliš pozdě. Orestés tak nachází v obou případech svou oběť zcela bezbrannou.

Vidíme nyní, jak Sartre za použití strukturně obdobných prostředků vytváří pro tuto centrální scénu velmi podobné dramatické nasvícení jako Aischylos. Orestova čistota a nezatíženost rodovou vinou, předvedení Aigistha, resp. Klytaiméstry v co nejpříznivějším světle a nakonec vydání oběti zcela na milost útočníkovi, to vše v nás předem vytváří očekávání ani ne tak toho, jak se Orestés rozhodne (neboť to víme předem na základě mýtu), ale především toho, jakým způsobem bude jeho rozhodnutí odůvodněno. Toto očekávání nezůstane nevyplněno – Sartre stejně tak jako Aischylos (a na rozdíl od Eurípida a Sofoklea) nechává buďto přímo samu vraždu, nebo přinejmenším těsně před vraždou předcházející fyzickou konfrontaci proběhnout přímo na scéně, přičemž v průběhu této konfrontace je Orestés dohnán k tomu, aby předložil důvody svého jednání. Obsahově jsou ovšem zdůvodnění, která na tomto místě oba Orestové pronášejí, zřetelně odlišná a naším záměrem v žádném případě není tuto odlišnost marginalizovat. Zdá se nicméně, že z hlediska formální struktury a stejně tak i bezprostředních dramatických dopadů se od sebe obojí příliš neliší. Orestés je v obou případech upozorněn na jistou vnitřní zábranu, která by měla jeho jednání zmírnit – Aischylos uvádí αἰδώς[267] (úcta k matce, bázeň před jejím zavražděním), Sartre pak v obměně k tomu výčitky svědomí.[268] Orestovou odpovědí, jak se s těmito zábranami vypořádat, je jejich kategorické odmítnutí. Teprve v tomto způsobu odmítnutí se ukazuje, k jak odlišnému cíli oproti Eurípidovi vede u Aischyla a u Sartra uvedení oněch

[266]Aigisthos k Jupiterovi: „Všemohoucí bože, proč váháš a nezdrtíš ho bleskem?“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 64; ΚΛ: „δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος,“ Aisch. *Cho.* 889.

[267] ΚΛ: „τὸνδε δ’ αἴδεσαι, τέκνον, | μαστόν,“ Aisch. *Cho.* 896-7.

[268] Aigisthos: „Je to pravda, že nemáš výčitky svědomí?“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 65.

„polehčujících okolností“ na straně zavražděných. Ty zde vystupují jedině proto, aby v kontrastu k nim mohl tím lépe vyniknout specifický ráz Orestova jednání, jenž činí tyto okolnosti zcela irelevantní. Svým principiálním zdůvodněním dává Orestés najevo, že tímto činem nehodlá prosazovat nějaké osobní nároky, ani že jeho záměrem není zasáhnout proti nějakému individuálnímu nedostatku Aigistha či Klytaiméstry – naopak všechny motivace vycházející z charakteru postav jsou v této scéně ostentativně odloženy stranou.

Tímto zjištěním nás rozbor dramatické stavby dané scény odkazuje přímo k Sartrovu pojmu „situace“, v jehož světle se nyní může na tomto místě znovu ukázat hlubší vnitřní souvislost srovnávaných her. V předchozí části jsme viděli velké úsilí obou dramatiků svázat zvrácenost Agamemnónovy vraždy s komplexním narušením všech rovin společenských i společensko-kosmických vztahů.[269] Pokud má být nyní otevřena možnost, aby Orestés zároveň s pomstěním otce zahájil rovněž nápravu celé takto přilehlé sféry, musí se jeho jednání ukázat jako v určitém významném smyslu nemotivované, tj. maximálně očištěné od všech individuálních determinací, tak, aby v něm proti sobě mohly vystoupit v co nejčistší podobě protichůdné nároky. V tomto smyslu na sebe Klytaiméstra s Aigisthem vzali vraždou krále závazek, od nějž je žádné okolnosti nemohou osvobodit, a takto vzniklým nárokem zároveň vytvořili před Orestem situaci, v níž zaujmout své místo pro něj znamená bez ohledu na cenu, kterou za to zaplatí, stát se matkovrahem.

Následně Sartre po Aischylově vzoru uvádí na scénu Erínye, které jsou vnějším výrazem toho, že konflikt nároků nebyl ještě samotným činem vyřešen, nýbrž že se jeho řešení neobejde bez hlubšího ospravedlnění. Toto ospravedlnění se dále stává výchozím bodem třetího dějství *Much*, resp. třetí části Aischylovy trilogie, přičemž obě hry spojuje také skutečnost, že velice brzy opouštějí konkrétní případ Orestův a přecházejí k řešení jím otevřených společensko-náboženských, resp. eticko-filosofických souvislostí. Ačkoli se právě v této části nacházejí některé ze Sartrových nejočividnějších scénických i lexikálních výpůjček z Aischyla, je zároveň třeba upozornit na to, že právě zde se také otevírá nejvýznamnější rozdíl, který od sebe obě hry odděluje.

Scéna, v níž probouzející se Erínye tančí kolem Oresta svůj tanec, při němž prozpěvují děsivý magický hymnus, jímž se pokoušejí svou oběť spoutat a ovládnout, je přítomná v *Mouchách,* právě tak jako v *Oresteie*. V dramatické funkci obou scén, jejich celkovém působení i ve způsobu, jakým ovlivňují další vývoj hry, je však tentokrát možné zaznamenat

[269] Tato formulace se zdá přiléhavější v případěk antické tragédii, zatímco u Sartrova dramatu je snad lepší, byť v podobném smyslu, mluvit o narušení ontologickém.

zásadní kontrast. Vztah Sartrova Oresta k Erínyím je poznamenán skutečností, kterou jsme již dříve vyslechli z úst Jupiterových: Orestés je svobodný a bozi - tedy ani bohy seslané Lítice – nad takovým člověkem nemají žádnou moc. Ačkoli jsme již několikrát zdůrazňovali, že ani Aischylův Orestés není o nic méně svobodný, přesto není pochyb o tom, že nad ním Erínye mají nezanedbatelnou moc, neboť ho nutí prchat tak dlouho, dokud nedojde osvobození z rozhodnutí athénského Areopágu.[270] Tento kontrast Sartre ještě umocňuje tím, že zatímco jednu ze stran konfliktu takto výrazně pozměnil, asociuje naopak druhou velmi blízce s její aischylovskou podobou, když v souvislosti s Erínyemi nechává vystoupit některé obrazy, obsažené přímo v řeckém textu.[271] Je ovšem třeba s tímto kontrastem zacházet velmi opatrně, abychom ukvapeně nesoudili význam hry pouze na základě toho, jakým způsobem je v ní líčen Orestés. Tímto způsobem bychom se dostali blízko k interpretacím, které vidí v závěru Aischylovy trilogie „snížení možnosti [realizace] lidské velikosti,“[272] což by nepochybně znamenalo chápat Aischylův postup jako zcela protikladný k postupu Sartrovu. Nám se oproti tomu zdá, že právě v tomto bodě je třeba hledat význam Aischylovy hry na zcela opačném konci spektra, a tedy naopak v blízkosti Sartra, a chápat ho v parafrázi předchozí citace jako posílení možnosti realizace lidské velikosti. Kontrast mezi reakcí obou Orestů na přítomnost Erínyí bude tedy třeba vyložit nějakým jiným, přesnějším způsobem, který by citlivěji oddělil místa, v nichž se obě hry rozcházejí, od těch, kde se naopak stýkají.

Jakkoli je na první pohled zřejmé, že postoj moderního Oresta je s reakcemi jeho antického protějšku nesouměřitelný, přesto není nemožné nalézt také v Aischylově hře takový dramatický moment, který je z hlediska celkové struktury díla určitou obdobou tohoto postoje. V poznámce 103 jsme uváděli jedno z mála míst, o nějž je možné opírat identifikaci Jupitera s Aischylovým Apollónem. Když však budeme číst dále, zjistíme, že kontext této

---

[270] V *Mouchách* se Orestés tváří v tvář Erínyím projevuje klidnou rozvahou a k témuž nabádá i svou sestru: „Nemysli na ně. Nemohou ti nic udělat.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 73. Oproti tomu Orestés Aischylův si nemůže podobný klid mysli dovolit – při pohledu na Erínye si je vědom toho, že neunikne jejich pronásledování: „ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ’, ἐγὼ δ’ ὁρῶ. | ἐλαύνομαι δὲ κούκέτ’ ἄν μείναιμ’ ἐγώ.“ *Cho.* 1061-2.

[271] „Bílý maz“ vytékající z očí, na nějž se Erínye ještě jako mouchy slétají (*Mouchy*, str. 11), stejně jako hnis a hlen, které slibují sbírat z Orestova srdce (*Mouchy,* str. 72), odpovídají „odporným výtokům“ z očí Lític u Aischyla („νᾶμα δυσφιλές,“ *Cho*. 1058; „δυσφιλῆ λίβα,“ *Eum*. 54). „Tisíce krvavých steziček“, které chtějí Erínye „vyrýt svými železnými drápy v mase hříšníků“ (*Mouchy*, str. 71) jsou ozvukem „krvavých šrámů vlastními nehty čerstvě rozryté brázdy“ v obličejích Aischylova sboru otrokyň („πρέπει παρῆς φοίνισσ’ ἀμυγμοῖς | ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ,“ *Cho*. 24-5).

[272] Porter, David H.: *cit. d.*, str. 301. Svůj pohled formuluje Porter přesněji na str. 305: „K rozřešení dochází v *Eumenidách* pouze za cenu postupujícího úbytku lidského významu a iniciativy.“

identifikaci okamžitě zabraňuje. V *Laskavých bohyních* Apollón svůj příkaz musí doprovázet hrozbami, načež se s Erínyemi pouští do hádky, z čehož je jasně vidět, že zde proti sobě stojí dva protichůdné tábory. Sartrovy Lítice naopak uposlechnou Jupiterova příkazu okamžitě a bez nejmenšího odporu,[273] zcela se stáhnou ze scény a od této chvíle nechají Jupitera mluvit svým jménem. Mnohem překvapivější však je, když stejnými slovy, jaká zde použil Jupiter, slyšíme obracet se na Erínye o něco dříve Oresta, ovšem s tím rozdílem, že ten namísto Jupiterovy respektované autority podkládá svůj příkaz povýšeností spojenou s nadávkami,[274] čímž se teprve otevírá možnost skutečného srovnání s Aischylovým Apollónem.[275]

Takováto substituce rolí by nás nyní již neměla zaskočit, neboť výše jsme viděli, jak Sartre některé části dramatické role Aischylovy Klytaiméstry převedl na argejský lid či na Aigistha, což mu umožnilo při zachování základní struktury Aischylovy hry některá témata potlačit, jiná naopak zdůraznit. Stejným způsobem zachází Sartre také s třetí částí antické trilogie, z níž se rozhodl přenést do své adaptace střet dvou nesmiřitelných principů, ztělesněný u Aischyla ve vztahu Apollóna a Erínyí, avšak již ne způsob, jímž Aischylos tento střet posouvá do obecné roviny, tj. převedení veškeré scénické aktivity na božské postavy. Místo toho se tento posun odehrává prostřednictvím změny na diskurzivní rovině, která u Oresta nastává po zavraždění matky. Zde je poprvé v celé hře vysloven Sartrův výsostný filosofický pojem - „svoboda“, který je ve zbývající části dramatu ještě mnohokrát zopakován a jehož ústřední význam dodává celé závěrečné pasáži zřetelně filosofický podtext. Po takto výrazném přesunu už Sartre nemá zapotřebí, aby uváděl do hry nějakou další postavu, nýbrž může nechat svého Oresta promlouvat sama za sebe, aniž by tím zásadně narušil strukturu dramatického konfliktu.[276]

---

[273] První Erínye: „Náš pán!“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 76.

[274] Orestés: „Ticho, čubky! Na pelech!“ *(Erínye vrčí)* Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 73. Dále Orestés pokračuje v přerušeném rozhovoru s Élektrou, čímž dává jen ještě více najevo své opovržení Erínyemi, které jako by tak ani nebral na vědomí.

[275] Také ten Erínyím spílá (ΑΠ: „ὦ παντομισῆ κνώδαλα, στύγη θεῶν.“Aisch. *Eum*. 644) a i když je dalek toho, aby na jejich přítomnost reagoval přezíravě, vyjadřuje způsob, jakým se k nim chová, totéž – povýšenost a opovržení: ΑΠ: „οὗτοι δόμοις σε τοῖσδε χρίμπτεσθαι πρέπει,“ *tamtéž*, 185.

[276] Skutečnost, že Orestova identifikace s takto filosoficky chápaným pojetím svobody („Já sám jsem svá svoboda.“ Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 81) má být na poetické úrovni chápána jako jeho přiblížení božskému a překonání oné principiální bariéry, která v řeckém duchovním kontextu neumožnovala postavit vedle sebe boha a člověka v rovnocenné konfrontaci, dokládají Orestova slova: „Ty jsi bůh a já jsem svobodný: jsme podobně sami a podobná je i naše úzkost.“ *Tamtéž,* str. 83.

Tento konflikt je ovšem v obou hrách předveden v mnoha vrstvách, z nichž pouze jednu můžeme identifikovat jako explicitně shodnou jak v *Mouchách*, tak v *Oresteie*.[277] Základní podobnost spočívá ovšem v jeho formální struktuře, která zahrnuje v obou případech [1.] čin, vykonaný jako prostředek k očištění narušených lidsko-kosmických, resp. ontologických vztahů, [2.] zpochybnění tohoto činu jeho zasazením do řetězce motivací, od nichž se jednající předtím dlouhým dramatickým procesem distancoval, [3.] střet těchto dvou nároků, které se v jeho průběhu ukážou jako zcela nesmiřitelné, [4.] rozhodnutí sporu ve prospěch jednajícího a [5.] konečné napravení původně nenarušitelné komplexní zvrácenosti.[278]

Na základě tohoto rozboru také okamžitě vidíme, kde došlo v Sartrově adaptaci k hlavnímu odklonu od jeho antické předlohy. Tento odklon spočívá ve vypuštění třetí strany sporu, Athény, resp. z jejího popudu ustavené rady Areopágu. Tato strana plnila v *Oresteie* dvě funkce, z nichž jednu Sartre přesouvá k jinému subjektu, zatímco druhou zcela vypouští. Areopág společně s Athénou nejprve v Aischylově hře rozhoduje o Orestově osvobození či zkáze. Následně už pouze bohyně sama usmiřuje poražené Erínye, dosahuje jejich proměny v „Laskavé bohyně“ („Εὐμενίδες“) a takto proměněné je zapojuje do nově ustavených struktur obnoveného a očištěného univerza.

Věnujme pozornost nejprve první z těchto Sartrových operací – přesunutí rozhodovací pravomoci na Oresta. Zde máme před sebou vynikající ukázku realizace adaptačního principu, k němuž se Sartre hlásil při své úpravě *Trójanek*, tedy využití moderních výrazových prostředků za účelem vyjádření takového smyslu, který je sice v antickém textu přítomen, avšak z hlediska dnešního diváka zde již není srozumitelný. Pro řecké publikum muselo mít ustavení Areopágu, v němž společně s lidskými soudci symbolicky zasedá také bohyně Athéna, jejíž hlas má při sčítání stejnou váhu jako hlasy ostatních, význam obrovského povznesení lidské důstojnosti. Vynesení rozsudku se stává nikoli jen božsky posvěcenou činností, ale přímo splynutím božského a lidského jako dvou prvků, které jsou oba stejně nezastupitelné při samotném výkonu aktu spravedlnosti, tak jak je před námi předveden na scéně. Pro moderního diváka nemusí být ovšem tato vrstva *Oresteie* příliš zřetelná. Častěji se spíše stává, že slyšíme zdůrazňovat Orestovo odevzdané postoupení vlastního práva do rukou jiných, odkud může být snadno vyvozeno např. tvrzení o nedospělosti řeckého člověka, slepě

[277] V obou hrách je tento konflikt prezentován jako srážka mezi „starým“ a „novým.“

[278] V tomto bodě se strukturní souvislost Sartra s Aischylem potvrzuje zcela explicitně na způsobu, jakým oba autoři zacházejí s motivem světla.

podřízeného kolektivnímu principu a principu osudu. Sartre tedy tuto obtíž řeší jednoduše tím, že nechává Oresta samotného rozhodnout cele o významu a hodnotě jeho činu, čímž ovšem vynáší do popředí stejný motiv, k jakému míří také Aischylos, když toto rozhodnutí předává radě soudců – oba tímto způsobem zdůrazňují lidskou svobodu rozhodovat o významu i průběhu zásadních procesů probíhajících v rámci lidsko-kosmického univerza[279] a zároveň lidskou odpovědnost za výsledek těchto procesů.

Teprve ve druhém bodě, v Sartrově odmítnutí jakéhokoli smíření mezi Orestem a Jupiterem, se setkáváme s posunem, jenž nelze žádným způsobem vysvětlit pouze jako interpretaci samotné aischylovské *Oresteie*. Tento bod je zcela původním Sartrovým přínosem do orestovského mýtu, jenž je takto v *Mouchách* propojen s jiným, již zcela moderním mýtem, jímž je mýtus revoluce, ztělesněné v závěrečném obrazu Erínyí, které Orestés jako krysař-revolucionář vyvádí pryč z města, aby tak umožnil lidem, zbavených takto dědičných hrůz a obsesí, svobodně uspořádat svůj život tak, aby do něj tyto hrůzy už odnikud nemohly znovu vstoupit. V tomto místě tedy komparace naráží na své meze a nezbývá jí než konstatovat zásadní diskrepanci v postojích, které oba autoři zaujímají s ohledem na možnosti řešení oné vleklé krize, jíž je lidský svět.

3. Závěr

Karl Kohut, který se věnoval ve své analýze Sartrových *Much* pečlivému rozkrývání jednotlivých rovin tohoto mnohovrstevnatého díla, zde rozeznává dvě významné vrstvy z hlediska formální struktury dramatu a čtyři roviny významové, na nichž je podle něj možné tuto hru vykládat:

„*Les mouches* jsou formálně hybridní směsí z prvků francouzského klasického a středověkého dramatu. Povrchová struktura ukazuje silněji na klasické, hloubková struktura více na středověké drama. […] Dílo je možné číst [1.] jako politickou alegorii situace ve Francii v první polovině roku 1943; [2.] je možné v něm vidět výraz válkou a fašismem sužované Evropy třicátých let; [3.] je možné abstrahovat od aktuálních politických implikací a nahlížet ho jako předvedení archetypické politické situace (einer politischen Ursituation); [4.] konečně (schließlich) je možné odhlédnout od všech politických implikací a interpretovat ho jako nadčasové filosofické divadlo“[280]

[279] Nikoli o těchto procesech jako takových, neboť ty lidskému rozhodování v myšlení obou autorů předcházejí, ať už je tato předchůdnost nahlížena jako důsledek božského řízení světa, nebo jako situace, do níž je člověk uvržen, aniž by si ji zvolil.

[280] Kohut, K.: *Jean-Paul Sartre: Les Mouches*, str. 166-8, číslování vj, v: Pabst, W.: *Das moderne französische Drama: Interpretationen* (Berlin, 1971), str. 154-173.

Závěrečné „schließlich“ naznačuje, že alespoň co do hlavních přístupů je tento výčet zamýšlen jako úplný. Na Kohutově práci je symptomatické, že jako o jedinou vazbu na klasické Řecko uvádí „mýtus, který je u něj (sc. u Sartra) přetvořen do určité velice svébytné struktury,“[281] aniž by v celém článku padla jediná zmínka o kterémkoli ze tří velkých tragiků či o konkrétních řeckých hrách. Kohut navíc na základě svého rozboru provádí zhodnocení stavu bádání, které potvrzuje, že toto mlčky provedené apriorní vyloučení možnosti interpretovat *Mouchy* v těsné souvislosti antických orestovských tragédií není pouze singulárním případem, nýbrž že jde mezi sartrovskými vykladači spíše o všeobecnou praxi: „Drtivá většina kritik se pohybuje mezi těmito dvěma póly (sc. interpretací *Much* na politické resp. na filosofické rovině).“[282]

Cílem, který si vytkla tato práce, bylo ponořit se právě do této tolik přehlížené oblasti a pokusit se prokázat, že existují konkrétní vazby mezi *Mouchami* a řeckou tragédií, k čemuž jsme se cítili oprávněni především opakovaným Sartrovým odvoláváním se na tragické divadlo jako na určitý výlučný či prototypický příklad dramatické zkušenosti vůbec. Aby mohla taková práce vůbec začít, museli jsme nejprve upozornit na různé způsoby, jimiž jsou nakonec i ti interpreti, kteří se k explicitnímu srovnání *Much* s řeckou tragédií odhodlali, dovedeni k závěrům, které vesměs ospravedlňují Kohutovo vykázání takové komparace mimo hlavní strategie výkladu této Sartrovy hry. Ukázalo se při tom několik směrů, které všechny různým způsobem znemožňují to, co chceme považovat za hermeneuticky spravedlivou či adekvátní komparativní interpretaci, ať už se jedná o násilné roubování moderních konceptů na dílo antické (a naopak), jehož výsledkem nemůže být nic jiného než inferiorizace jedné ze srovnávaných složek, či o přímé odmítnutí možnosti vnitřního kontaktu dvou takto vzdálených literárních oblastí, jehož projevem je vědomé stažení se do pouhého povrchního výčtu podobností a odchylek, aniž by byl vytvořen prostor pro výklad těchto odchylek jakožto interpretativních zásahů a významových posunů v rámci řecké předlohy samotné. Jako společného jmenovatele této interpretační pasti, která brání jakémukoli vážnějšímu přiblížení obou děl, jsme identifikovali něco, co by mohlo být obecně označeno jako „ideologické předpojetí.“ Takový přístup se vyznačuje tím, že se při něm za primární vodítko k určení vztahu dvou her vezme některá z význačných filosoficko-literárních kategorií, kterých se obě očividně nějakým způsobem dotýkají (zde tedy např. „svoboda“, „osud“, „tragédie“, „bůh“…). Každá taková kategorie prošla ovšem za dva a půl tisíce let sama intenzivním

[281] *Tamtéž*, str. 154.

[282] *Tamtéž*, str. 168.

vývojem a je navíc jak u Aischyla, tak u Sartra neoddělitelně spjata s celkovým duchovním klimatem doby, v níž dané dílo vzniklo, což nám dává předem dostatečný důvod k domněnce, kterou předložené interpretace také potvrzují, že každá komparace vycházející z těchto velkých (a nutno dodat že také výsostně nejednoznačných) konceptů povede v první řadě ke konstatování těžko překonatelné diference mezi způsoby, jimiž je každý z těchto konceptů v obou hrách realizován.

Pokusili jsme se tedy jako lék proti této „ideologické" nesnázi vypracovat pojetí tzv. „poetologické komparace", jejímž cílem je narušenou možnost komunikace obou děl obnovit. Taková komparace musí naopak nejprve všechny tyto velké koncepty uzávorkovat a věnovat se v první řadě srovnání poetických postupů, k nimž oba dramatici sahají, tj. nacházet podobnosti v oblasti lexikálních, metaforických a imaginativních prostředků, v dramatické struktuře díla, ve způsobech, jimiž jsou do této struktury zapojeny jednotlivé postavy, atd. Tyto jednotlivé poetické prvky nesmějí být ovšem vedle sebe kladeny prostě tak, jak je více méně náhodně nacházíme, nýbrž je vždy třeba vykládat je z hlediska celku díla, tj. usilovat o rozkrytí vlastního smyslu, funkce či oprávnění těchto prvků, které umožňují pochopit jejich použití právě na tom místě, na němž se s nimi setkáváme, přičemž teprve na této významové rovině chceme provádět vlastní srovnání.

Díky této metodě jsme zjistili, že souvislost mezi tímto Sartrovým dílem a řeckou tragédií sahá v každém případě mnohem dále, než byl tento autor sám ve svých vyjádřeních ohledně *Much* ochoten připustit. Ukázalo se dokonce, že v poměrně široké skupině moderních dramatizací antické tragické látky zastávají *Mouchy* zcela mimořádné postavení, neboť na rozdíl od většiny ostatních není výsledný tvar této hry možno pojmout čistě jako inverzi, odmítnutí, travestii či jiný způsob primární deformace určité antické předlohy, nýbrž že se Sartre ve svém způsobu dramatizace mýtu velice úzce přidržuje metodických hranic, které jsou platné právě tak v rámci řeckého tragického divadla. Ty umožňují i velice razantní zákroky do dramaticko-sémantické struktury hry při současném zachování jistých pevných bodů, jimiž je definován každý mýtus. Tím, že při vší autorské volnosti, s níž s daným mýtem zachází, přesto nikdy nezpochybňuje základní orestovské reálie (zločin, exil, návrat, spojení, vražda, osvobození), nýbrž naopak využívá divákovy obeznámenosti s těmito reáliemi k tomu, aby s pomocí sítě anticipujících a retrospetivních odkazů každou z nich nabil intenzivním významem, vstupuje tento autor do specifického intertextuálního vztahu k ostatním dramatickým variantám téhož příběhu postavených na stejném principu. Díky takto otevřené intertextualitě můžeme vystopovat od Sartrových *Much* poetické vazby jak k Aischylově *Oresteie*, tak k oběma *Élektrám* od Eurípida i Sofoklea, přičemž tyto vazby je

ve většině případů možné vykládat jako přímé interpretativní reakce na tato antická dramata, které pomocí různých aktualizačních postupů usilují o zdůraznění a rozvinutí určitých významových vrstev a současně o oslabení, inverzi či rovnou odstranění vrstev jiných tak, aby výsledný obraz vykresloval co nejjasněji na nezměněných obrysech řeckého mýtu autorovy originální představy o člověku, jeho postavení ve společnosti a vztahu k vnějšímu světu.

U takto zjištěných vazeb byly ovšem rozlišeny různé stupně intenzity, přičemž lze ve zkratce říci, že pouze povrchní příbuznost bez významnější strukturní souvislosti panuje mezi *Mouchami* a *Élektrou* od Eurípida, hlubší vazby že pojí v některých momentech toto Sartrovo dílo s *Élektrou* Sofokleovou, zvláště co se týká dramatického představení charakteru hlavní hrdinky, avšak že skutečně intenzivní vnitřní souvislost se otevírá teprve ve vztahu k Aischylově *Oresteie,* a to na několika úrovních zároveň.

Z hlediska děje odpovídají v určitém smyslu tři dějství *Much* jednotlivým částem antické trilogie. Poetika obou děl si pak odpovídá zejména v tématech otřesnosti a celkové zvrácenosti, které oba autoři splétají ze sítí motivických, imaginativních a metaforických prostředků, u nichž jsme zvláště upozornili na chromatické asociativní okruhy a na metaforicko-imaginativní spojení sexuality, násilí a hnusu. Tato témata jsou v obou hrách velmi těsně propojena s dramatickým děním, které teprve s jejich pomocí získává svou specifickou dynamičnost. Obě hry procházejí na této úrovni vývojem od komplikace působící dojmem neproniknutelnosti a neřešitelnosti přes částečné uvolnění a vyvázání se z této sítě v příchodu Oresta (resp. jeho odhalení se), jenž vede bezprostředně ke vzniku nového typu motivace, umožňujícímu efektivní zásah proti všudypřítomným opresivním silám, až po konečné rozložení dřívějších všeobecně negativních asociací a nápravu na rovině všech zdánlivě beznadějně narušených motivických okruhů.

Domníváme se, že teprve vypracováním takovéto analýzy se otevírá cesta vedoucí zpět k oněm klíčovým pojmům, které jsme v první části této práce ze strategických důvodů odložili stranou. Je nyní třeba se zeptat, zda je možné na základě výše odkrytých poetologických vazeb rozšířit souvislost obou her až k těmto pojmům, nebo jinými slovy, zda lze najít takový výklad pojmů „svoboda“ a „tragédie“, který by čerpal své oprávnění právě z této specificky sartrovské interpretace Aischylovy hry, a byl proto aplikovatelný na *Mouchy* právě tak jako na antickou *Oresteiu*. Tímto způsobem může být též na nejvyšší rovině uspokojen nárok, který byl vznesen výše jako kritérium úspěšné komparace, tj. předvést souvislost srovnávaných děl tak, aby jedno mohlo být vykládáno a obohacováno druhým a naopak.

Podle našeho soudu je odpověď na tuto otázku kladná a odpovídající výklad přibližně následující. Oba autoři vyjadřují celkovou náladou, strukturou i myšlenkovým obsahem posuzovaných her výrazně optimistický postoj v otázce možnosti nápravy věcí lidských a jejich dalšího pokračování v obnovené a očištěné podobě. Tudy proniká do antické hry eminentně sartrovské téma svobody, neboť, jak se ukázalo, tuto nápravu je třeba spatřovat jako důsledek svobodné lidské činnosti. Slavnostní procesí a světla naděje v závěru obou her takto vstupuje do kontrastu k hrůzným dojmům z jejich předchozího průběhu, ztělesněných přímo uvnitř samotného procesí stále ještě strašlivými, byť nyní přemoženými temnými bohyněmi, a tento kontrastní obraz je možné číst jako výzvu k divákům-občanům, aby se chopili této takto dramaticky předvedené bytostné lidské možnosti a zároveň si uvědomili vskutku osudovou tíhu této své moci sami způsobit podobnou radikální proměnu, a to v obou směrech.

Spolu s tímto zdůrazněněním odpovědnosti se ovšem i do optimistického závěru vkrádá cosi jako esenciální tragičnost, která je pro změnu antickým vkladem do dramatické filosofie Sartrovy, který je zde zachycen a začleněn ve dvou podobách. Zaprvé jako určitá fatální nevyhnutelnost, s níž na člověka podle Sartra jeho svoboda doléhá. Výsledkem této síly, která nezávisí nijak na lidském rozhodnutí, je člověk řítící se vstříc činu, který nemůže být beze zbytku pochopen, vysvětlen či ospravedlněn, ale musí být vykonán. Zda je takto chápaná síla nazývána ἀνάγκη, πεπρωμένη, μοῖρα, nebo svoboda, může být do jisté míry nahlíženo jako otázka vkusu. Druhou podobu této tragické stigmatizace lidské svobody vyjadřuje Sartre jako moment určité bytostné libovůle lidského rozhodnutí. Podle Sartra není toto rozhodnutí vposled odůvodnitelné ničím jiným než sebou samým, a je tedy čímsi jako radikální diskontinuitou v jinak spojitém světě věcí, je ze své podstaty násilím, vnucovaným světu a druhým bez možnosti odvolání či ospravedlnění. Zdá se, že k takovéto charakteristice podmínek lidského bytí ve světě můžeme nalézt v řecké tragédii implicitně přítomný předobraz, ztělesněný tendencí, jež je tragické formě hluboce vštípena, a to tendencí popřít každý vznesený nárok ještě silnějším protinárokem a nechat nakonec ze všech konkurenčních zvítězit ten nejabsurdnější a nejméně zdůvodnitelný. Domníváme se nicméně, že jako explicitní vyjádření této radikální diskontinuity může být interpretováno jedno prominentní místo Aischylovy *Oresteie* – druhá sloka tzv. „Hymnu na Dia.“ Zeus je zde poté, co byl v předchozí sloce osloven jako jediná myslitelná úleva od „marného břemene mysli,“[283] oslaven zápasnickou terminologií jako přemožitel a absolutní vítěz nad „tím, který byl

[283] Aisch. *Ag.* 165.

vládcem předtím.“[284] Tento Zeus, který svým příchodem otevírá možnost svobodné realizace spravedlnosti, se tedy ujal své vlády exemplárním činem násilí, který zároveň vytváří neredukovatelnou diferenci mezi stavem světa předtím a potom, které nejsou jeden na druhý převoditelné ani jeden z druhého hladce dedukovatelné. V tomto bodě se s Aischylovými náboženskými představami pozoruhodně stýká Sartrova kritika náboženství. Jupiter sám sebe představuje jako všudypřítomné dobro, jež je pramenem všeho bytí, které je jen určitým jeho nepatrným odleskem.[285] Sartre Orestovými ústy tuto tradiční představu Boha jako absolutního počátku, z něhož je celý svět podle jednoznačných a alespoň potenciálně nahlédnutelných principů dedukovatelný, odmítá,[286] stejně jako by ji podle uvedené interpretace odmítl také Aischylos. Místo toho klade jako základ v člověku přítomné možnosti jednat spravedlivě svobodný čin, který je podobně jako Diovo přemožení Krona vždy brutálním, neospravedlnitelným a nepředvídatelným zásahem do přítomného stavu věcí.

Jako určitou protiváhu takto nastíněných souvislostí, sahajících daleko za rámec této práce, vymezené v první řadě jako analýza a komparace poetik, je třeba ještě závěrem připomenout a zdůraznit, v čem byl shledán základní strukturní rozdíl obou her. Jedná se o způsob naložení s přemoženým dědictvím temné minulosti – s Erínyemi. Zde se asi nejvýrazněji projevuje Sartrova modernita, oproti níž i tak revoluční autor, jakým byl Aischylos, působí konzervativním dojmem. Odlišné postoje obou autorů bychom z hlediska jejich poetického působení mohli označit na jedné straně jako smysl pro ekonomičnost, projevený aktivním zapojením starého principu pod novou rolí jako bytostné součásti nového zřízení, na druhé straně jako nesmiřitelné puristické tíhnutí k naprostému očištění. Nepřísluší ovšem této ani žádné jiné literárně zaměřené studii, aby mezi těmito konkurenčními postoji rozhodovala.

[284] *Tamtéž,* 167.

[285] Sartre, J.-P.: *Mouchy*, str. 80.

[286] „Jsi král bohů, Jupitere, král kamení a král hvězd, král mořských vln. Ale nejsi král lidí.“ *Tamtéž*, str. 80-1.

4. Biliografie

4.1. Prameny

Aristofanés: *Ranae,* ed. Paley, F. A. (London, 1877).

Aischylos: *Agamemnon*, eds. Denniston, J. D., Page, D. (Oxford, 1960).

-*Choephori*, ed. Garvie, A. F. (Oxford, 1988).

-*Eumenides*, ed. Sommerstein, A. H. (Cambridge, 1999).

-*Oresteia*, přel. Stiebitz, F. (Praha, 1944).

Aristotelés: *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, ed. Kassel, R. (Oxford, 1956).

-*Poetika*, přel. Mráz, M. (Praha, 2008).

Eliot, Thomas Stearns: *The Family Reunion* (London, 1939).

Eurípidés: *Electra,* v: *Euripides*, *Vol. II*, eds. Capps, S., Page, T. E., Rouse, W. H. D. (London, 1916), str. 1-119.

-*Élektrá*, přel. Valešová, O., v: *Trójanky a jiné tragédie* (Praha, 1978), str. 289-355.

Giraudoux, Jean: *Electre* (Paris, 1937).

-*Nová Elektra*, přel. Hořejší, J. (Praha, 1965).

O'Neill, Eugene: *Mourning Becomes Electra: A Trilogy* (New York, 1931).

Orphica: Die Hymnen des Orpheus, ed. Dietsch, D. K. P. (Erlangen, 1822).

Sartre, Jean-Paul: *Existencialismus je humanismus*, v: Zelený, J.: *Úvod do filosofie* (Praha, 1969), str. 280-300.

-*Huis clos suivi de Les mouches* (Gallimard, 2012).

-*L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique* (Gallimard, 2010).

-*Mouchy*, přel. Vrba, F. (Praha, 1964).

-*Mrtví bez pohřbu*, přel. Liehm, A. J., v: *Dramata* (Praha, 1967), str. 5-72.

-*Nevolnost*, přel. Steinová, D. (Praha, 1991).

-*Sartre on Theatre*, eds. Contat, M., Rybalka, M., přel. Jellinek, F. (New York, 1976).

-*Situations I* (Paris, 1947).

-*Špinavé ruce*, přel. Liehm, A.J. , v: *Dramata* (Praha, 1967), str. 73-207.

-*Transcendence ega*, překl. Čapek, J., Petříček, M. (Praha, 2006).

Sofoklés: *Elektra,* ed. Wolff, G. (Leipzig, 1872).

-*Élektra*, přel. Stiebitz, F., v: *Tragédie* (Praha, 1975), str. 79-156.

Platón: *Faidros*, přel. Novotný, F., v: *Platónovy spisy, Svazek II* (Praha, 2003), str. 219-283.

Plútarchos: *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, v: týž: *Moralia, Vol. 1,* eds. Bernardakis, G. N., Wyttenbach, D. (London, 1986), str. 17D-37A.

Polybios: *Historiae*, ed. Hultsch, F.(Berlin, 1967-72).

4.2. Sekundární literatura

Abrahamson, Ernst: *The Adventures of Odysseus* (St. Louis, 1960).

Adorno, Theodor W.: *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, v: týž: *Gesammelte Schriften, Band 11, Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main, 1974), str. 281-321.

Austin, J. L.: *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford, 1962).

Aylen, Leo: *Greek Tragedy and Modern World* (London, 1964).

Blasi, Augusto: *On Becoming Responsible: Orestes in Aeschylus and in Sartre*, v: *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, str. 70-87.

Boas, George: *The Evolution of the Tragic Hero*, v: *The Carleton Drama Review*, Vol. 1, No. 1, Greek Tragedy (1955-56), str. 5-21.

Burian, Jarka M.: *A Study of Twentieth-century Adaptations of the Greek Atreidae Dramas* (Cornell University, 1955).

Burian, Peter: *Myth into muthos: the shaping of tragic plot*, v: Easterling, P. E. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge, 2003), str. 178-283.

Catenaccio, Claire: *Dream as Image and Action in Aeschylus' Oresteia*, v: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 51 (2011), str. 202-231.

Čadková, Daniela: *The New Oresteia of Arnošt Dvořák and the Problem of Oresteian Adaptation*, v: *Eirene* XXXIX (2003), str. 7-16.

Daneš, Jaroslav: *Politické aspekty řecké tragédie* (Červený Kostelec, 2012).

Frick, Werner: *Die mythische Methode* (Tübingen, 1998).

Fuhrmann, Günther: *Der Atriden-Mythos im modernen Drama. Hauptmann – O'Neill – Sartre* (Würzburg, 1950).

Gagarin, Michael: *Aeschylean Drama* (Berkeley, 1976).

Galle, R.: *Existentialismus und Tragödie*, v: Fulda, D., Thorsten, V. (eds.): *Die Tragödie der Moderne: Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose* (Berlin, 2010), str. 235-257.

Goheen, Robert: *Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia*, v: *American Journal of Philology*, Vol. 76 (1955), str. 113-37.

Goldhill, Simon: *Language, sexuality, narrative: the Oresteia* (Cambridge, 1984).

Goldmann, Lucien: *The Theatre of Sartre*, v: *The Drama Review*, Vol. 15, No. 1 (Autumn, 1970), str. 102-119.

Hamburger, Käte: *From Sophocles to Sartre: Figures From Greek Tragedy, Classical and Modern*, přel. Sebba, H. (New York, 1969).

Heidegger, Martin: *Bytí a čas*, přel. Chvatík, I., Kouba, P., Petříček, M., Němec, J. (Praha, 1996).

Champigny, Robert: *Stages on Sartre's Way* (Indiana, 1959).

Jones, J.: *On Aristotle and Greek Tragedy* (Oxford, 1962).

Kaufmann, Walter: *Tragedy and Philosophy* (New York, 1969).

Kitto, H.D.F.: *Form and Meaning in Drama* (London, 1956).

Knox, Bernard M. W.: *Der Löwe im Haus (‚Agam..' 717-736)*, přel. Meyer, S., v: Hommel, H. (ed.): *Wege zu Aischylos II* (Darmstadt, 1974), str. 202-218.

Kohut, Karl.: *Jean-Paul Sartre: Les Mouches*, v: Pabst, Walter: *Das moderne französische Drama: Interpretationen* (Berlin, 1971), str. 154-173.

Lada, Ismene: *Emotion and Meaning in Tragic Performance*, v: Silk, M. S. (ed.): *Tragedy and the Tragic, Greek Theatre and Beyond* (Oxford, 1998), str. 397-413.

Lebeck, Ann: *The Oresteia* (Washington, 1971).

Mann Burdick, D.: *Imagery of the "Plight" in Sartre's "Les Mouches"*, v: *The French Review*, Vol. 32, No. 3 (Jan., 1959), str. 242-246.

Peradotto, John: *Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia*, v: *American Journal of Philology*, Vol. 85 (1964), str. 378-93.

Porter, David H.: *Aeschylus*' *Eumenides: Some Contrapuntal Lines*, v: *American Journal of Philology*, Vol. 126, No. 3 (Autumn 2005), str. 301-331.

Rader, Richard: *The Fate of Humanism in Greek Tragedy*, v: *Philosophy and Literature,* No. 33 (2009), str. 442-54.

Raphael, D. D.: *Can Literature Be a Moral Philosophy?* v: *New Literar History* (1983), Vol. 15, No. 1, str. 1-12.

Reinhardt, Karl: *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern, 1949).

Segal, Charles: *Interpreting Greek Tragedy, Myth, Poetry, Text* (London, 1986).

Seidlin, Oskar.: *Von Goethe zu Thomas Mann* (Göttingen, 1963).

Seidensticker, Berdt: *Palintonos Harmonia* (Göttingen, 1982).

Stehlíková, Eva: *Řecké divadlo klasické doby* (Praha, 1991).

Taylor, Ann: *Fate, Freedom and Flies: A Consideration of The Flies and the Oresteia*, elektronický zdroj, dostupné na http://works.bepress.com/ann_taylor/1.

Vernant, J.-P.: *The Historical Moment of Tragedy in Greece: Some of the Social and Psychological Conditions*, v: týž, Vidal-Naquet, P. (eds.): *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (New York, 1990), str. 23-28.

Vickers, Brian: *Towards Greek Tragedy* (London/New York 1973).

Vidal-Naquet, Pierre: *Hunting and Sacrifice*, v: týž, Vernant, Jean-Pierre (eds.): *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (New York, 1990), str. 141-159.

Vidal-Naquet, Pierre: *Black Hunter* (Baltimore, 1986).

Williamse, Timothy J.: *Sartre, Marcel and The Flies: Restless Orestes in Search of a Café*, v: *The Midwest Quarterly,* Spring 2007, Vol. 48, No. 3, str. 376-389.

4.3. Encyklopedie, slovníky, bibliografické příručky

Liddell, H. G., Scott, R.: *A Greek English Lexicon* (Oxford, 1996).

Rybalka, M., Contat, M.: *Sartre: bibliography 1980-1992* (Paris, 1993).

Wilcock, Robert: *Jean-Paul Sartre: A Bibliography of International Criticism* (Alberta, 1975).