

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav řeckých a latinských studií

Filologie – klasická filologie

**Jakub Čechvala**

**Dramatické uchopení mýtu: tradice,  
manipulace, interpretace**

**The Dramatic Shaping of Myth: Tradition,  
Manipulation, Interpretation**

**Disertační práce**

vedoucí práce - Mgr. Sylva Fischerová, PhD.

2013

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 22. března 2013

.....

Jméno a příjmení

## Poděkování

Za tak dlouhou dobu, co tato práce v různé intenzitě a z různých směrů vznikala, se samozřejmě nastrodala celá řada lidí, kteří si zaslouží můj dík. V rámci toho, co žánr umožňuje, chci jmenovitě zmínit alespoň některé z nich. Sylva Fischerová umožnila, aby takto zaměřený projekt vůbec mohl vzniknout. I když se jeho výsledný tvar rozchází se způsobem, jakým by takové téma uchopila ona, vděčím ji za celou řadu kritických připomínek a právě i za jinou perspektivu, kterou svou kritikou vnášela. Eva Stehlíková, ač o tom sama zřejmě neví a možná se ji to ani nebude zdát z následujících stránek, svého času zásadně ovlivnila můj přístup k tragédii. Velký dík patří Jakobovi Vondrovi, který celou práci důkladně přečetl, zachránil mne před nejedním stylistickým uklouznutím a svým pohledem zvenčí přispěl zajímavými postřehy, které jsem já postřehnout nemohl. Matějovi Novotnému děkuji nejen za Strohmuův komentář k *Ífigenii v Tauridě*, Vladimírovi Glombovi za satyrskou přítomnost. Podstatná část této práce byla napsána v Řecku díky podpoře Státní stipendijní komise Řecké republiky (IKY). V souvislosti se svým stipendijním pobytem musím poděkovat dvěma důležitým lidem. Athina Kavoulaki z Krétské Univerzity nejen zásadně přispěla k samotné žádosti o stipendium, ale především mi pomohla najít určitý výkladový směr v době, kdy jsem žádný neviděl. Marii Pouloupoulou vděčím za nejlepší jazykové kurzy, jakých jsem se kdy zúčastnil. Konečně rodině děkuji za trpělivost se mnou.

Δεν θα μπορούσα να γράψω αυτή την διατριβή στην έκταση, την οποία στο τέλος έχει, χωρίς την υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ) της Ελληνικής Δημοκρατίας. Σε σχέση με την παραμονή μου στην Ελλάδα θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου σε δυο πολύ σημαντικούς ανθρώπους από το Πανεπιστήμιο Κρήτης. Η Αθηνά Καβουλάκη με βοήθησε πρόθυμα ήδη στην αρχή, όταν υπέβαλα αίτηση για την υποτροφία. Την προθυμία και πολυμάθεια της την εκτίμησα ακόμα πιο πολύ τις στιγμές που δύσταζα για το πως θα συνεχίσω την διατριβή μου. Η κα Καβουλάκη με βοήθησε να βρω την σωστή πορεία και το σωστό τρόπο. Μπορεί να γίνει, ότι θα ξεχάσω την ελληνική γλώσσα μην έχοντας ευκαιρία να την χρησιμοποιώ, αλλά δεν θα ξεχάσω ποτέ τα υπέροχα μαθήματα νεοελληνικών με την Μαρία Πουλοπούλου.

## Obsah

Úvod.....	6
I. Hledání centra: řecká tragédie a problém interpretace.....	8
1. Text a představení. Úvodní poznámky .....	8
1. 1. Exkurz: Tragédie jako fragment - poznámka k nové ortodoxii .....	13
1. 2. Literární close reading a „slovní kontrola“ .....	16
1. 2. 1. Naratologie a drama – problém pojmosloví .....	25
1. 3. Nábožensko-rituální close reading.....	33
1. 4. Performance criticism.....	39
1. 4. 1. „Grammar of dramatic technique“ .....	41
1. 4. 2. Prostor jako interpretační kategorie.....	50
2. Mýtus a kompetence obecnstva. ....	57
2. 1. Omezený repertoár, diference a opakování; dvě Aristotelovy poznámky .....	58
2. 2. „Gramatika“ mýtu .....	62
2. 3. Mezižánrovost a poetická zkušenost .....	63
2. 4. Zkušenost divadla.....	65
II. Analýza Eurípidovy <i>Ífigenie v Tauridě</i> .....	67
3. <i>Ífigenie v Tauridě</i> .....	69
3. 1. Prolog: ustavení scény a síť mytologie. Vyprávění a ukazování. ....	70
3. 1. 1. Prolog I. <i>Ífigenie</i> .....	71
3. 1. 2. Rituální slovník .....	76
3. 1. 3. <i>Taurida</i> .....	79
3. 1. 4. <i>Sen</i> .....	82
3. 1. 5. Prolog II. <i>Orestés a Pyladés</i> .....	83
3. 1. 5. 1. <i>Scéna</i> .....	83
3. 1. 5. 2. <i>Rhésis</i> .....	86
3. 2. Sbor .....	90
3. 2. 1. Status sboru a naratologická perspektiva.....	90
3. 2. 2. <i>Jednání sboru</i> .....	98
3. 2. 3. Sborová perspektiva v <i>IT</i> .....	103
3. 2. 3. 1. <i>Parodos</i> .....	103
3. 2. 3. 1. 1. Otázka distribuce veršů 123-5 a struktura <i>parodu</i> .....	104
3. 2. 3. 1. 2. Identita sboru a „tematická síť“ <i>parodu</i> .....	107
3. 2. 3. 2. První <i>stasimon</i> .....	111
3. 2. 3. 3. Druhé <i>stasimon</i> .....	119
3. 2. 3. 4. Třetí <i>stasimon</i> .....	124
3. 2. 3. 4. 1. Krátký exkurz: dithyrambické <i>stasimon</i> .....	125
3. 2. 3. 4. 2. Třetí <i>stasimon</i> II. Situace a narace mýtu .....	131
3. 3. Postavy a diskurs. Rituální vzorce .....	139
3. 3. 1. <i>Taurská řeč</i> .....	146
3. 3. 1. 1. <i>Taurská řeč manipulovaná</i> .....	147

3. 3. 1. 2. Taurská řeč jako reportáž.....	153
3. 3. 2. Hlavní postavy ritualizované a přepisované.....	159
3. 3. 3. Skládání minulosti .....	162
3. 3. 4. Poslední tečka <i>ex machina</i> .....	171
Závěr.....	175
Abstrakt .....	179
Abstract.....	181
Seznam bibliografických zkratk:.....	183
Bibliografie – seznam použité literatury.....	184

## Úvod

William Arrowsmith v roce 1959 napsal, že řecká tragédie byla proměněna v posvátnou krávu *par excellence*, tedy ještě posvátnější, než Shakespearovo dílo. Arrowsmithovo pojednání, v němž toto poznamenal, je, pokud vím, jedno z prvních, kde je vznesena obecná otázka po způsobu adekvátního přístupu k řecké tragédii. Jeho kritika přitom míří na „ubíjející atmosféru posvátného ticha“, ve které jsou studenti uváděni do studia řecké tragédie, „podvědomou plachost tváří v tvář nashromážděným soudům mrtvých učenců“, na „slepou úctu k řecké tragédii“, a konečně na kanonizování určitých vybraných děl do „podoby kulturního monumentu“. Je příznačné, že tento jeho esej nebyl publikován v klasicko-filologickém periodiku, ale ve slavné *The Tulane Drama Review*. Situace se od té doby pochopitelně v mnoha ohledech změnila a my dnes z nadhledu jistě chápeme, že Arrowsmithova kritika reagovala na určitý dobový způsob psaní. Ze stejného nadhledu vidíme, že se právě způsob psaní o tragédii zásadně změnil, že se proměnil pojmový aparát i perspektivy (hned několikrát) a studie věnované různým aspektům tragédie se rozrůstají geometrickou řadou do neobsáhnutelného korpusu textů. Mám však za to, že jedna zajímavá část problému, kterou navíc Arrowsmith nepostihl, zůstává stále aktuální.

Interpretovat jakékoli umělecké dílo neznamena jen vstupovat do dialogu s dílem samým, ale rovněž s jeho interpretacemi, které kolem díla vytvářejí další síť významových vztahů. Právě v takovém dialogu s ostatními autory mne zaujala jakási neproblematizovaná samozřejmost, s jakou je k tragédii velmi často přistupováno, kdy není jasné, mluvíme-li o autorovi či našem vytváření významu, interpretujeme-li text literární nebo dramatický atd. Zde je ovšem nutno dodat, že totéž jsem pozoroval na svém vlastním přístupu. Tato skutečnost vedla k tomu, že jsem se v určitém bodě odklonil od svého původního plánu, a spíše než vlastní interpretaci jsem začal věnovat pozornost způsobům, jakými je interpretováno. Jinými slovy považoval jsem za nutné alespoň načrtnout, co je typické pro několik rozšířených přístupů k tragédii. Tomuto problému je věnována první část této práce, v níž jsem vymezil dvě základní interpretační strategie s ohledem na způsob, jakým je přistupováno ke komplikovanému vztahu „text a představení“. Mé výsledné dělení na literární *close reading* a dvě tendence v rámci *performance criticism* přitom zhruba odpovídá rozlišení interpretačních přístupů, se kterým v jiném kontextu pracuje Manfred Jahn, tedy

*Poetic drama, Theatre studies* a *Reading drama*. Tyto přístupy jsou dále doplněny o rituální *close reading*, které do interpretace tragédie vnáší problematiku rituální metafory a vztahu tragédie k dobovému náboženskému kontextu.

Druhá část práce je zaměřena na analýzu Eurípidovy *Ífigenie v Tauridě*. Nejedná se však o vyčerpávající celostní interpretaci, ale o jakýsi komentář k tomu, jaké významové roviny jsou aktivovány v rámci určitých interpretačních strategií. Metoda, kterou jsem nakonec zvolil v druhé části práce, představuje kombinaci těch forem *close reading*, jež byly tematizovány v části první. Nepřiklonil jsem se plně k žádné striktně definované teoretické metodologii, ale čerpal jsem inspiraci z řady konkrétních teoretiků. Na mysli mám zejména Jonathana Cullera, do jisté míry Wolfganga Isera či některé, zejména soudobé, naratology.

Samotný výběr právě *Ífigenie v Tauridě* byl motivován dvěma jednoduchými důvody: Zaprvé se jedná o tragédii, která vychází z oblíbeného átreovského mýtického cyklu, jemuž je v dochovaném korpusu přímo věnováno sedm tragédií. Dochází zde však k zásadnímu posunu už jen na první pohled bizarním zasazením a manipulováním s átreovskými „fakty“, které do značné míry kanonizovala monumentální a v mnoha ohledech přelomová *Oresteia*. Jedná se tedy o dílo, na kterém lze sledovat, jakými cestami vede invenční uchopování mýtické látky a manipulace s ní a co tato látka sama umožňuje. Zadruhé, ačkoli *Ífigenie v Tauridě* neunikla pozornosti Aristotela, v moderní kritice byla spíše opomíjena, a to snad především proto, že byla chápána jako sice dobře vystavěná, ale přeci jen netragická hra.

I když si ani v jedné části práce nečiním nárok na definitivní úplnost a jsem si vědom, že řada věcí nutně zůstane opominuta, mám za to, že svým zaměřením může tato práce přispět do diskuse, která probíhá na pomezí deskriptivní poetiky a interpretace.

# I. Hledání centra: řecká tragédie a problém interpretace

## 1. Text a představení. Úvodní poznámky

V poslední, 26. kapitole *Poetiky* se Aristotelés ještě jednou obrací ke srovnání epického a tragického básnictví a při obhajobě tragédie, která je zároveň výtkou špatnému, tj. přehnanému herectví, se znovu, jakoby mezi řečí, dozvídáme, že tragédie „dosahuje svého cíle i bez předvedení“ (1462a11: ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς)<sup>1</sup>, tedy bez „pohybu“, „představení“. Aristotelés sice už dříve v *Poetice* určil scénickou výpravu (ὄψις) za jednu ze šesti nutných složek tragédie a stejně tak za způsob zobrazení (μίμησις) [vi, 1450a7-11; vi, 1449b31-3] a i na tomto místě jmenuje „hudbu a scénickou výpravu“ (1462a16 τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις]) jako „nikoli nevýznamnou složku“ tragédie, přesto však dvakrát v rychlém sledu zmíní „četbu“ (nebo snad spíše recitaci), skrze kterou se tragédie ukáže taková, „jaká je“, a při které je její „působivost“ zjevná stejně jako při představení (1462a12, 1462a17). Vidíme, jak se Aristotelés, obrazně řečeno, několikrát rozbíhá směrem ke scéně, vždy ovšem zabrzdí a řekne ono podstatné „ale“. Naprosto očividně se pak tento přístup vyjeví v průběhu 6. kapitoly, která končí velmi podobně: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν (vi, 1450b33-4). Postačí už jen připomenout, že obdobná distinkce mezi představením a tragédií „samotnou“ je naznačena v 7. kapitole (1450b18), výrazněji však ve 14. kapitole, jejímž tématem je ono známé vzbuzování strachu a soucitu: „... děj je totiž třeba sestavit tak, aby i ten, kdo ho nevidí (ἄνευ τοῦ ὁρᾶν) a dovídá se jen sluchem, jak se události odehrávají, pocítoval nad těmi příběhy hrůzu a soucit; takové pocity bude mít asi ten, kdo naslouchá báji o Oidipovi“ (1453b2-7)<sup>2</sup>. Podstatné na těchto pasážích je, že v nich Aristotelés uzavírá tragédii a její

---

<sup>1</sup> Pokud nebude uvedeno jinak, budu citovat český překlad Mráze (1996) a řecký text podle edice Kassela (1965).

<sup>2</sup> Aby dávala tato Aristotelova poznámka smysl, je třeba poopravit závěr uvedeného překladu M. Mráze (a s ním i předchozí české překlady Vychodila [1892], Groha [1929], Kříže [1948] a Novákové [1962]). Ačkoli Aristotelovo nekonzistentní užívání termínu μῦθος, kterému vtiskl nový technický rozměr, nepochybně působí překladatelské problémy, na tomto místě se jistě nejedná o „báj o Oidipovi“ (tj. o oidipovský mýtus), ale buď o 1) dějovou osnovu *Krále Oidipa* anebo o 2) čtení (snad předčítání či recitaci) *Krále Oidipa*. K první možnosti se bez nejmenších pochyb kloní Else (1957), s. 408-9, přičemž Lucas (1968), ad 53b6 ji považuje jen



„nikoli libovolný“, nýbrž jím uvedený účinek, do struktury správně sestaveného, jednotného a celistvého děje, do „skladby událostí“. Je-li tak tragédie posuzována „sama ze sebe“, nikoli vzhledem k divadlu, stává se „rozhodující věcí *autorův* text“ (Else), protože „v sázce je integrita a přijatelnost proti nepředvídatelnosti a nestabilitě představení jakožto vizuálního ztvárnění scénáře (*script*)“ (Bassi).<sup>3</sup>

Proti postupu, který začíná u Aristotela, je samozřejmě možno vznést celou řadu námitek. Jeho přístup k tragédii, včetně souvislosti s Platónovou kritikou tragédie, je dobře známý a vykládaný skoro tak často jako pojetí *katarse*. Stejně tak bývá oprávněně zdůrazňováno, že Aristotelés, u něhož se v *Poetice* stírá hranice mezi deskriptivní a preskriptivní rovinou, píše z odlišného kontextu čtvrtého století o století pátém, že tedy „bránil něco, co stěží existovalo v jeho době“, kdy „tragédie podlela divadlu.“<sup>4</sup> Od odlišnosti kontextu je pak jen krok k tvrzení, že Aristotelés tragédii vlastně už nerozuměl, že „nerozuměl tragickému člověku, který se stal takřikajíc cizincem“, (Vernant), případně jsme v přístupu k tragédii přímo varováni před podvědomým aristotelismem (Arrowsmith), a někdy dokonce můžeme pobaveně sledovat, jak se na hlavu některých badatelů snáší obvinění z (neo)aristotelismu; nutno však dodat, že zaznívají i hlasy opačné, které se snaží o určitou rehabilitaci Aristotela namísto „vágních stížností, že Aristotelés byl necitlivý k vizuální zkušenosti dramatického představení“ (Halliwell).<sup>5</sup>

Nicméně výše uvedené pasáže a celková selektivnost *Poetiky* jsou vhodným výchozím bodem, protože fungují v několika směrech. Zaprvé, jednodušším směrem k tragédii je možné na základě banálního kontrastu naznačit, co vše v sobě naopak tragédie spojovala, v jakém rámci působil „text“. Budeme-li postupovat směrem k představení tragédie, pak jeden z aspektů jejího kompozitního charakteru je dán už jen tím, že tragédie je jednoduše

---

za nepatrně pravděpodobnější. Druhou možností, k níž se přikláním, naznačuje pouze v poznámce ke svému překladu Halliwell (1995), s. 74, stručné upřesnění pak doplňuje Halliwell (1998), s. 431.

<sup>3</sup> Else (1957), s. 641, kurzíva původní. Bassi (2005), s. 258.

<sup>4</sup> Else (1957), s. 636.

<sup>5</sup> Vernant (1990), s. 29. Arrowsmith (1959), s. 38. Wiles označuje za (neo)aristotelika jednou Goldhilla (1987), s. 141, podruhé zase Taplina (1997), s. 6-7. Taplin (1995), s. 94 pro změnu nepřesně považuje aristotelické povýšení textu nad řeč za protoderridovské a míří tím na Goldhilla. Halliwell (1998), s. 337-43 uvádí a komentuje všechna relevantní místa v *Poetice* týkající se *opsis*. Z jeho posledního argumentu (s. 343) však vyplývá, že Aristotelés vlastně chtěl nadřazovat poetický konstrukt (*mýthoi*) nad realizaci v představení, ale jeho kulturní zasazení mu to zcela neumožnilo. Svým typickým slovníkem se vyrovnává s Aristotelem hned v úvodu Sourvinou-Inwood (2003), s. 2.: „Vnímání tragédie, které leží na pozadí *Poetiky*, bylo utvořeno rigidně racionalizujícími perceptuálními filtry a strukturováno skrze konceptuální schémata, která měl Aristotelés v úmyslu konstruovat, [tedy] schémata, jež reflektovala jeho vlastní zaujetí a předpoklady.“ K jejímu poněkud libovolnému zacházení s Aristotelem srov. níže.

součástí a zároveň dalším projevem toho, co Herington označil termínem „song culture“,<sup>6</sup> jiní autoři pak dnes hojněji užívaným pojmem „performance culture“.<sup>7</sup> K „textu“, či chceme-li „scenáři“, se tak už v nejobecnější rovině, obrazně řečeno, vrací vyloučený pohyb. Přitom se jedná o performativní aspekt poezie a písní, a tedy i „událostí“, při nichž byly písně a poezie představovány<sup>8</sup> a které byly úzce spojeny s kultickou praxí, ať už v celospolečenské či soukromé rovině,<sup>9</sup> a zároveň se setkáváme s pohybem jakožto rozměrem výchovy. Jak zaznívá ve zlomku připisovaném Sókratovi, „ti, kteří ve sborech (tanci) ctí bohy, ti nejlepší jsou v bitvě“ (Sókratés, fr. 3 West [1972]).<sup>10</sup> Agonistický charakter řecké kultury pochopitelně nevyklučuje zejména ze společenských událostí zábavu. Přesto se na tento prvek někdy zapomíná, jako kdyby například širší rituální kontext měl být automaticky synonymem pro vážnost.

Přesuneme-li se do konkrétnější roviny, jsou právě Dionýsie, při nichž byly uváděny tragédie, komedie a dithyramby, asi nejznámějším příkladem takové události, přičemž jejich celkový rámec je směsicí náboženských a, jak se dnes říká, ideologických prvků a stále nákladnější provoz je zajištěn „komplexní kombinací veřejných a soukromých peněz“.<sup>11</sup> Jejich začátku a „programu“ předcházely rituální úkony, tedy svým způsobem představení, spočívající v přenášení sochy Dionýsa, v obětech tomuto bohu a nakonec, zřejmě v předvečer zahájení slavností, v uvedení jeho sochy do divadla.<sup>12</sup> Samotné Dionýsie pak otvíralo

---

<sup>6</sup> Herington (1985).

<sup>7</sup> Jednoduše a výstižně charakterizuje místo divadla v rámci řecké „performance culture“ Green (1994), s. 6: „... divadlo nebylo jediným druhem poezie, který byl určen pro veřejné představení; přesněji řečeno, divadlo se vyvinulo v kontextu, kde byla rovina ‚veřejného‘ představení normou a kde byly příběhy spíše poslouchány než čteny.“

<sup>8</sup> V jasné návaznosti na Heringtona a Gentila mluví Bonanno (1997), s. 113, v souvislosti s Alkmánem a Pindarem o „vybraných divadelních událostech, které předcházejí to, co je normálně míněno ‚řeckým divadlem‘“.

<sup>9</sup> Na roli a „performativní charakter“ svateb a pohřbů v životě řecké rodiny upozorňuje např. Rehm (1994), s. 7-8. Podobně srov. kvalitní přehledový úvod Baconové (1994/5).

<sup>10</sup> Tento zajímavý fragment v podstatě odpovídá vyličení Sókratova pojetí tance, jak je nacházíme ve veselé pasáži u Xenofóna (zejm. *Smp.* II.12.1 – II.24.1). Pokud vím, do souvislosti s výchovou, nikoli jen s přípravou na představení, klade tento zlomek jen Calame (1997), s. 224. Sborovému rozměru (náboženské) výchovy je věnována značná pozornost také v Platónových *Zákonech*, v nichž zejména vytyčení protikladu ἀπαιδευτος = ἀχόρευτος (654 a-b) je bráno jako *locus classicus*. Furley a Bremmer (2001a), s. 22-4 pak přímo spojují *grammatiké*, *músiké* a *gymnastiké* s přípravou na ústřední činnost, kterou je „představování kultických písní bohům.“ Podobě i Bierl (2009), s. 22.

<sup>11</sup> Tuto důležitou poznámku k finančnímu rámci má Csapo (1999-2000), s. 402, který dodává, že za stále vzrůstajících nákladů si divadelní produkci mohli dovolit jen tyrané nebo demokracie.

<sup>12</sup> Pickard-Cambridge (*DFA*), s. 60 poměrně překvapivě říká, že přípravný obřad přesouvání sochy Dionýsa „možná nebyl chápán jako součást slavnosti (tj. Dionýsií) samotné“. Sourvinou-Inwood (2003), s. 73. naopak nepochybuje, že tento obřad „patří do důležité kategorie řeckých slavností, které oslavovaly příchod

mohutné procesí (*pompé*), vedoucí do svatyně v Dionýsově okrsku, jež nakonec vyústilo v další přinášení obětí.<sup>13</sup> Naopak jako příklad sekulárních nebo „ideologických“ prvků, které navíc přejímají výraz rituálu, mohou být uvedeny čtyři momenty, které v divadle rovněž předcházejí uvedení tragédií: úlitby deseti stratégů, vojenských a politických vůdců; přinesení a vystavení tributu, který platili spojenci Athén; vyhlášení dobrodinců obce a jejich ocenění věncem; nástup státem vychovaných sirotků (po mužích padlých za stát), kteří dosáhli dospělosti, ve vojenské zbroji, která byla opět placena příslušným *démem*.<sup>14</sup> Zajímavá je také skutečnost, že celá organizace velkých Dionýsií a dramatické soutěže se nacházela pod správou *archonta epónyma*, nikoli *archonta basilea*, v jehož kompetenci byly náboženské rituály.

I takto stručné naznačení ukazuje, že se v tragédii spojuje nábožensko-kultický prvek s politickou sebe prezentací (a snad i sebedefinováním společnosti), se slovem zpívaným i mluveným, s tancem a gestem. Jsou v ní užita slova a obrazy z žitého náboženství, ať už se jedná o rituální úkony a s nimi související terminologii (viz níže), nebo prostě o tak běžnou scénu, jako je choreografie svatebního, případně pohřebního procesí. To vše ve spojení s hérojskou mytologií vytváří pro tragédii charakteristické napětí mezi odlišným „tehdy“ (ať už mluvíme o jazyce nebo systému hodnot) a známým, resp. žitým „tady a teď“. Na tomto místě by bylo možné parafrázovat okřídlené rčení, že „to nemá nic společného s Aristotelem“, protože jeho koncepce je prostě založená jinak. Zde se však dostáváme k onomu druhému směru, kterým Aristotelés svým uzavřením tragédie působí směrem k nám. Nejedná se již o vlastní „integritu děje“, která byla v případě *Poetiky* mnohokrát

---

božstva“. Tím je tedy dána úzká souvislost s Dionýsiemi, jejichž stěžejním aspektem, jak je zachycen i v mýtu, bylo „přijetí, uvítání a pobavení boha; jinými slovy obřad *xenismos*.“ Ve své obsáhlé analýze pramenů a „rituální logiky“ (69-100) se pak snaží prokázat jiný směr přesouvání Dionýsovy sochy: z vlastní svatyně do svatyně u Akademie; následuje rituální mezihra v severozápadní části Agory; na ni navazuje *kómos*, jako přivítání sochy, která byla následně položena na *eschara* poblíž oltáře dvanácti bohů, kde byly zpívány hymny a vykonána oběť. *Eisagógé apo tés escharas* do divadla tedy podle Sourvinou-Inwood znamená uvedení z Agory. (shrnutí na s. 98-100). Oproti tomu tradiční pojetí, podle něhož byla poslední „zastávkou“ sochy svatyně u Akademie, zastává Parke (1977), s. 126-127.

<sup>13</sup> Čistě náboženský charakter *pompé* zdůrazňuje už Pickard-Cambridge (*DFA*), s. 61. Teoretický i konkrétní, místy trochu náročný rozbor procesí přináší Kavoulaki (1999). Důraz je opět kladen na náboženský charakter, který podle Kavoulaki zásadně odlišuje procesí od demonstrativního charakteru průvodu/přehlídky v našem dnešním chápání (s. 302), přičemž náboženský rozměr v případě velkých procesí přímo souvisí s „all-inclusive“ zastoupením napříč společností. (Kavoulaki jmenuje Panathénaje, ale toto celospolečenské zastoupení se týká právě i Dionýsií).

<sup>14</sup> Goldhill (1987). Předběžné shrnutí těchto „momentů“ na s. 68. Ponechávám zde stranou Goldhillovu interpretaci subverzivní funkce tragédie ve vztahu ke jmenovaným „momentům“.

popsána, a stejně tak byl zdůrazněn její vliv na standardizování Sofokla v protikladu k eurípidovskému roztržitému ději.<sup>15</sup> Aristotelés nám totiž v obecnější rovině sám na sobě ukazuje důležitý vztah jednoty a selekce, jednoduše řečeno ukazuje, jak kladení důrazů probíhající v rámci vnímané jednoty ji zároveň strukturuje na základě vyloučení jiných možných oblastí důrazu. Aristotelova *Poetika* tak představuje jen jedno z řady možných „uzavření“, ke kterému více méně každá interpretace směřuje, a aniž si to mnohdy uvědomujeme, mluví zároveň o našich kritických postupech.

„Text je zde a vytváří své vlastní efekty“, říká z vlastní zkušenosti autor románů Umberto Eco.<sup>16</sup> S tak různorodými kontextuálními vztahy jako v případě řecké tragédie samozřejmě jejich generování ještě více roste. V následujících podkapitolách bude nejprve stručně sledována obecná změna perspektivy ve studiu řecké tragédie a následně dva způsoby kladení důrazu, textově orientovaný (či literární, chceme-li) a nábožensko-rituální. Vzhledem k tomu, co už bylo (a ještě bude) o řecké „song / performance culture“ řečeno, je nutné oba tyto přístupy doplnit o perspektivu *performance criticism*.<sup>17</sup> Budeme tedy postupovat od slova uzavřeného (zejména) do intratextových vztahů, přes slovo, které nese výraz nábožensko-rituálního jednání, až k divadlu a kompetenci obecnosti. Pochopitelně se nutně jedná o omezený výběr, který má daleko k vyčerpávajícímu vhledu do všech rovin tragédie a jejích interpretací. Je ostatně zřejmé, že takto široce pojaté téma by radikálně přesahovalo rámec této práce. Ačkoli první přístup zahrnuje široké pole interpretačních strategií a je problematický už jen tím, že ho jednoduše nemůžeme těsně spojit s nějakou jasně definovatelnou školou, byl zde vybrán pro svou neproblematizovanou samozřejmost, která leckdy vede k produkci hotové záplavy čísel vzájemně si odpovídajících veršů. Vůči volbě důrazu na nábožensko-rituální diskurs by bylo možné namítnout, že stejně tak mohla být pozornost věnována rozkrývání ideologie, filosofie a zejména rétoriky, protože právě v Athénách pátého století došlo k zásadnímu „uvědomění si rétoriky na straně mluvčího i obecnosti“<sup>18</sup>; drama se na tomto vědomí samozřejmě podílí, přejímá i formální prvky, což je patrné na stavbě řeči a agónů, ale můžeme navíc i říci, že jedním z témat tragédie je problém „plné kontroly jazyka“, který se na rétoriku váže. Vybral jsem však tento přístup,

---

<sup>15</sup> Micheli (1987), s. 3-18 shrnuje velmi podrobně důraz, jaký byl mezi badateli kladen na „harmonii celku“ u Sofokla v kritice od konce 18. a v 19. století, a následně první pokusy o rehabilitaci Eurípida.

<sup>16</sup> Eco (2000), s. 154.

<sup>17</sup> Toto a jiná zavedená označení, jako například *close reading*, nebudu v této práci překládat.

<sup>18</sup> Kennedy (1994), s. 24.

kladoucí důraz na jazyk náboženské řeči a rituálu, jednak proto, že tato oblast (a s ní i text) byla v důsledku starších ritualistických excesů na čas uzavřena, tak také z toho důvodu, že mýticko-rituální jazyk (*mythico-ritual language*), jak se dnes říká, či rituální gesto nebo odkaz považují za častý výrazový prostředek. Zatímco například ideologie nebo filozofie do tragédie promítá určitý širší aspekt, jako výrazový prostředek nefunguje. Konečně *performance criticism* jsem zvolil proto, že tato kritická perspektiva v určité fázi zásadním způsobem připomněla, s jakými „texty“ máme co do činění. Z této linie vyvstane určitá kontinuita problémů, které se v interpretaci tragédie znovu a znovu i v rámci těchto tří přístupů vrací, a to už jen proto (anebo snad právě proto?), že dnes čteme jen slova.

## 1. 1. Exkurz: Tragédie jako fragment - poznámka k nové ortodoxii

Přístup k řecké tragédii se výrazně proměňoval od konce 60. let 20. století, konkrétněji je tato změna spojována zvláště se jménem J.-P. Vernanta, francouzskou strukturalistickou školou a následnou recepcí této školy v anglosaské oblasti. I v jinak odlišných přístupech můžeme znovu a znovu sledovat nové variace a rozšiřování Vernantova formulování „tragického momentu“ a dvojznačnosti tragédie, které se tak stalo součástí zavedeného slovníku. V obecné rovině je změna perspektivy spojena s výrazným obratem k teorii v jiných disciplínách, které pak fungovaly jako zdroj inspirace pro klasická studia.<sup>19</sup> Každý takový obrat bývá často v lineárním duchu vykládán jako reakce na restriktivnost předchozích způsobů čtení. Naše řada vedoucích k 60. létům je tak zhruba následující: historicko-pozitivistické čtení → nová kritika → strukturalismus / post-strukturalismus. V případě řecké tragédie je navíc důležitým intermezzem mezi historicko-pozitivistickým čtením a specifickou variací na novou kritiku tzv. cambridgeská ritualistická škola spadající do období ustavující se a tápající religionistiky, kvůli které bylo na delší dobu diskreditováno

---

<sup>19</sup> „Teorii“ chápu na tomto místě i jinde v návaznosti na Jonathana Cullera (2003), s. 7, jako zastřešující označení: „Jednoduše řečeno, ‘teorie’ se zabývá otázkami o povaze jazyka, vytvářením významu nebo vztahy mezi literaturou a řadou diskursů, které strukturují lidskou zkušenost a její dějiny. [Teorie] proměnila literární studia tím, že posuzuje tyto problémy nikoli jako záležitosti, které mají být ponechány filosofům nebo rozhodnuty předem jako prvky metody, která má být aplikována, ale spíše jako otázky položené literárními díly samotnými, takže čist literaturu znamená zabývat se jimi.“ Teorii jako „žánr“ Culler stručně a jasně shrnuje v předmluvě své další monografie (Culler, 1998, s. 7-13). Výstižné, jednovětné shrnutí „vpádu“ teorie nacházíme rovněž v *The Oxford Classical Dictionary* (1996), s. v. „Literary Theory and Classical Studies“, s. 871 (autor: Fowler): „Jedním z nejnápadnějších rysů intelektuálního života 20. století byla zejména od 60. let pozornost věnovaná literární teorii.“

zkoumání nábožensko-rituálních důrazů v tragédii. Jedná se samozřejmě jen o přibližnou řadu, a tyto body je proto určitě vhodnější označit jako „uzly“ (což trefně činí Vladimír Papoušek v případě nové kritiky<sup>20</sup>). Stejně tak jen přibližné je kopírování této řady, pokud se jedná o přístupy k řecké tragédii, zejména v prvních dvou případech. Jistě nepostavíme jednoduše vedle sebe např. Wilamowitze a Verralla, stejně tak ale neoznačíme např. Bernarda Knoxe, Winningtona-Ingrama, D. J. Conachera za jednoznačné představitele nové kritiky, ačkoli právě jejich způsob čtení nápadně připomíná literární *close reading* nové kritiky. Situace zde byla odlišná, protože tragédie více méně nikdy nebyla chápána jen jako „the well-wrought urn“, což je možné považovat za jedno z hesel nové kritiky, ale vždy v různých formách vstupoval do její interpretace kontext, takže například Bernard Knox své postupy zpětně označuje jako určitý druh „novokritického historismu“ (*new critical historicism*) a vysvětluje to: „... ačkoli jsem mohl chápat hru jako literární konstrukt a pokoušel se věnovat plnou pozornost tónu, obraznosti a tématu, zajímal jsem se ve stejné míře o její kořeny v čase a prostoru a její postoj k nim“.<sup>21</sup> Nicméně výklady semknuté kolem více méně neproblematizovaných celků, jaké představují dílo, autor, tematická struktura, intence (přitom pod poslední jmenovaný pojem lze zahrnout jak autorské pojetí mytologie či heroismu, tak autorské užívání a formulování náboženského slovníku), postupně přišly o dominantní hlas, a to právě na základě nového zájmu o teorii. Ke slovu se naopak dostalo přesvědčení – nebo bývá alespoň deklarováno –, že text není jednolitá a monologická zásobárna významu, který je třeba důkladnou analýzou získat;<sup>22</sup> jako inspirační zdroje se uvádějí Derrida, Barthes nebo Foucault. Teorie umožnila nové nasvícení textů, mimo jiné tím, že problematizovala samotnou kategorii literatury, která se často vznášela ve zvláštním vzduchoprázdnu, reprezentována kánonem zavedených klasiků. Ukázala, že text promlouvá i tím, co neříká (odtud např. „potlačené“ hlasy z hlediska genderové perspektivy), že text se

---

<sup>20</sup> Papoušek (2006), s. 151.

<sup>21</sup> Knox (1998), s. xiii. Knox zde mluví své interpretaci *Oidipa*. V případě Winnington-Ingrama o nové kritice mluví pro změnu Segal (1982), s. 6: „Ačkoli Winnington-Ingram není zjevně (a jistě ne vědomě) ‘nový kritik’, jeho studie sdílí mnoho s textově-imanentním přístupem nové kritiky.“

<sup>22</sup> Segal (1982), s. 5: „Můj předpoklad tkví v tom, že mistrovské literární dílo, jako jsou *Bakchantky*, nemá jeden jednolitý a definitivní význam, ale je spíše *ustavičně posouvající se konstelací možností*, rozmanitých vztahů a interakcí, ustáleností a neurčitostí, které jsou samy neustále s každým dalším čtením a každým čtenářem znovu přespořádávány. To ovšem neznamená, že takové dílo může znamenat cokoli, co člověk chce, aby znamenalo. Je zde text, který stanovuje konečné limity a směřuje nás ke svým základním zájmům. Ale tento text je spíše otevřenou sítí než uzavřeným polem. Každá interpretace je zásahem do textu a znovu-tvořením textu“ (Kurzíva doplněna). Dále srov. tamtéž s. 25, a podobně Segal (1986), s. 24.

ustavuje v neustálém vztahu k už řečenému, že text není nevinné zobrazení, ale že se svým jazykem podílí na dalším přeznačování reality, tudíž literatura je spojena s ideologií.<sup>23</sup> Ruku v ruce s inspirací teorií však zároveň jdou dva průvodní jevy: stále větší fragmentarizace tragédií a celého nově rozšířeného pole zkoumání, která znamená neustále rostoucí řadu už nyní neobsáhnutelných dílčích studií<sup>24</sup>; na straně druhé ustanovení nové ortodoxie<sup>25</sup> a jejího slovníku, do něhož patří subverze, transgrese, afirmace, ambivalence, intertextualita, meta-divadelnost, meta-tragédie, sebe-referenčnost, ideologie, hraní rolí, maska, dekonstrukce, sebe-dekonstrukce, atd. Tím samozřejmě není řečeno, že tyto termíny, nebo alespoň některé z nich, nejsou součástí zajímavých rozvinutí různých rovin fungování tragédie. Leckdy však vyvstává otázka nad tím, nejedná-li se především o rétorické prvky ve skutečnosti zakrývající a jen nově označující dávno zavedené kategorie. Příkladem může být třeba intertextualita, která většinou znamená prostě konkrétní komunikaci v rámci tradice, či ještě konkrétněji mezi dvěma texty, ať už se hovoří o explicitních nebo implicitních odkazech. Michelle Gellrich pak dosti zřetelně ukazuje, jak pro změnu důraz na „kontext“ a „ideologii“ mnohdy splývá s tradičními/formalistickými způsoby čtení: „... Kontrola významu textu je v současných interpretacích stále příliš často situována do jednoho centra, přesně jako tomu bylo ve starších způsobech čtení, které byly zaměřeny na autora spíše než na predominantní sociální skupinu jakožto fulcrum.“<sup>26</sup> Kontext se stává právě oním jednolitým determinujícím centrem na pozadí, které působí jednosměrně na literární texty „jako objektivní struktura formující otázky, které klademe textu“, ačkoli sám kontext je interpretativní konstrukt.<sup>27</sup> Stejně jednoduše je podle Gellrichové v současných interpretacích chápána ideologie, která je lokalizována jednoduše ve vládnoucí elitě.

Je do jisté míry ironií, že kritika, kterou Michelle Gellrich směřuje jak na Vernanta, tak třeba na Longa, Goldhilla či Foleyovou, je otištěna v tomtéž sborníku, v jehož úvodu Barbara Goff

---

<sup>23</sup> Klasické pojetí, v němž je literatura chápána jen jako sekundární a svým způsobem uzavřená reprezentace reality, „dešifruje“ Roland Barthes na pozadí mýtu „univerzálnosti a průhlednosti řeči“ například v esejí „Dominici čili triumf literatury“ (in: Barthes [2004], s. 43-46.). „Justice si nasadila masku realistické literatury, venkovské povídky, zatímco literatura sama přicházela do soudní síně hledat nové ‘lidské’ dokumenty, nevinně zachycovat na tváři obžalovaného a podezřelých záblesky určité psychologie, kterou mu ovšem prostřednictvím justice vnutila jako první“ (s. 46).

<sup>24</sup> Bezbřehost teorie a teorií jako „ničím neohraničený korpus psaní“ názorně vystihuje Culler (2002), s. 23-5.

<sup>25</sup> Termín „nová ortodoxie“ se objevuje v článku Davida Wilese (1987), s. 136 ve smyslu „nové ortodoxie dominující studiu literatury“.

<sup>26</sup> Gellrich (1995), s. 49.

<sup>27</sup> Gellrich (1995), s. 50, 45.

říká: „Ale skutečnost, že studium řecké tragédie je provozováno lidmi zvláště disponovanými k reflektování svých vlastních interpretativních postupů, se zdá být rysem současné kritické scény.“<sup>28</sup> Jistě by bylo možné kritiku rozšířit obecněji na vztah klasických studií a teorie, který, jak říká Paul Allen Miller, má mnohdy podobu nevinné aplikace.<sup>29</sup> Podstatnější však je, a proto zde byl tento pasus uveden, že „nová ortodoxie“, jejíž slovník se podílí na utváření každého dalšího přístupu k tragédii, ukazuje spolu s proklamovanou otevřeností a „ustavičně se posouvající konstelací možností“ (Segal, viz výše pozn. 22) zároveň konstruování jednotícího centra, či spíše řady center, podle toho či onoho zaměření interpreta. Použijeme-li dnešní slovník, ukazuje sebe-dekonstrukci. Na tom samozřejmě není nic až tak zvláštního, protože institucionalizace jde ruku v ruce s každou změnou perspektivy a stejně tak se dříve či později vyjeví různé formy uzavřenosti této perspektivy.<sup>30</sup> Ukazuje to i sama teorie. Podle některých je to právě „subverse vlastním diskursem“, která vytváří další zajímavé efekty.<sup>31</sup> Postačí však, že pozitivním důsledkem může být uvědomění si jak vlastní pozice, tak i jazyka, který používáme, či, chceme-li, obecně našeho „přenosu“ během interpretace.<sup>32</sup>

## 1. 2. Literární close reading a „slovní kontrola“

Přes to, co bylo výše řečeno, zůstává literární *close reading* takříkajíc nejbliže po ruce. Přitom se však nemusí vůbec jednat o „dovolávání se ‚autora‘ jako výhradního pramene významu textu a jediného legitimního východiska analýzy.“<sup>33</sup> Charakteristickým rysem takového přístupu je rozkrývání rovin textu na základě přesvědčení, že význam se realizuje v jeho

---

<sup>28</sup> Goff (1995a), s. 19.

<sup>29</sup> Miller (2003), s. 413.

<sup>30</sup> Nemusíme ani myslet na neustálý Barthesův boj s jazykem, který je provokativně vyhocený v jeho známé inaugurační přednášce nazvané *Lekce* (Barthes [1994]). Od institucionalizace konceptů můžeme jednodušeji odskočit k institucionalizaci postav, na což je poukázáno hned ve dvou českých doslovecích. Bílek (2004), s. 85 tak píše o Fishovi: „Myšlenkový provokatér a enfant terrible je akademickou institucí vstřebán a stává se živoucím klasikem“. Onufer (2010), s. 307, pro změnu o Eagletonovi: „V každém případě je jisté, že Terry Eagleton dnes představuje jakousi instituci – což ovšem s sebou nese poněkud dvojaké postavení: v jedné osobě musí koexistovat levicový kritik, nemilosrdně tepající establishment, a oxfordský profesor, týmž establishmentem štědře placený.“

<sup>31</sup> Johnson (1988).

<sup>32</sup> Psychologickou terminologii „přenosu“ (*transference*) používá zajímavě Culler (1985), s. 10, kde přirovnává literárního kritika k psychoanalytikovi. Kritik je obecně chápán jako ten, kdo z vnějšku zaujímá kontrolující pozici, kdo „stojí mimo diskurs, který vysvětluje, interpretuje a hodnotí.“ Avšak stejně jako analytik bývá zapleten do příběhů a scénářů pacienta, i v případě kritikovy interpretace nemusí být v určitých okamžicích jasné, které příběhy jsou čí.

<sup>33</sup> Goff (1990) x.



jednotě, dále pak důraz na slovo / verš / skupinu veršů, ale především zpětné čtení (tj. listování tragédií), v němž si jednotlivé důrazy odpovídají. Jednoduše řečeno, čteme skrze znalost „výsledku“ tragédie a znovu tím strukturujeme a rozvíjíme některé důrazy, zatímco vylučujeme ty možné oblasti důrazu, jež se nehodí do již utvořeného vnímání celku, kterým zároveň říkáme, „o čem“ konkrétní tragédie je. Nechtěně, o to však výstižněji, je tento postup naznačen B. Goffovou v závěru její analýzy *ekfrase* stanu v *Iónovi* (v. 1132-65): „Musíme tedy pracovat na rozvinutí vztahů mezi disparátními prvky stanu a navíc na vztazích mezi stanem a zbytkem hry, takže souhrn těchto vztahů bude ‚významem‘ stanu.“<sup>34</sup> Goff má jistě pravdu, když vzápětí ve zjevné parafrázi Barthesa říká, že „takové čtení, takové produkování významu“ není nevinnou aktivitou. Nevinně se však protíná zjevná snaha o význam, byť v uvozovkách, který Eurípides dává stanu v rámci své hry, a stan jako hra se znaky Goffové. Balancování mezi touto distinkcí, mezi intencionalitou a rozvíjením potenciality textu je vlastní jak přístupům inspirovaným třeba post-strukturalismem, což je případ Goffové, tak starším literárním interpretacím.<sup>35</sup>

Jedním z problémů takového přístupu je posuzování „ekonomie četby“ (Eco), tedy otázka, která dotažení efektů textu jsou už přeci jen na hraně únosnosti. Můžeme, ale samozřejmě také nemusíme souhlasit s Cullerem, že interpretace je zajímavá, jen pokud je extrémní, protože oproti rozumné a umírněné „má větší šanci vynést na světlo spojení a implikace, které nebyly postřehnuty a reflektovány“<sup>36</sup>. Jenže v případě interpretací tragédie často dochází ke zvláštní kombinaci, kdy interpretace jsou sice (i když třeba neúmyslně) celkem extrémní, jsou ale současně umírněné ve svém základním nevyřčeném předpokladu jednoty textu, jednoduché intencionality a spojnic, případně ve směšování potenciality s daností; je tedy otázkou, jestli se v extrému vždy vynáší na světlo nereflektovaná spojení nebo spíš nereflektované spojování.

Další otázkou je, nakolik v naší práci s textem tvoří konkrétní tragédie skutečně uzavřený celek ve vztahu k neuzavřenému korpusu mytologie a samozřejmě ve vztahu k jiným poetickým druhům, které z mytologického korpusu čerpají a stále ho posunují. Tato otázka

---

<sup>34</sup> Goff (1988), s. 51.

<sup>35</sup> Jako zajímavou a zároveň šalamounskou výjimku lze vidět Caldwell (1975), který o svém výkladu *Ífigenie v Tauridě* na pozadí *Oresteie* říká: „Hned na začátku bych chtěl vyjasnit, že toto tvrzení podle mého názoru v žádném případě neimplikuje ani na straně Eurípida ani jeho publika vědomou perцепci, že je tu systematicky opakována *Oresteia*... Takže zatímco budu tvrdit, že *IT* znovu oživuje *Oresteiu*, *nebudu* argumentovat, že toto byla vědomá intence Eurípida, ale *jako kdyby* byla“ (s. 24; kurzíva původní).

<sup>36</sup> Culler (1992), s. 110.

se poněkud komplikuje tím, že se zároveň váže na problém postav a charakterizace. O interpretaci charakteru postavy tak například Gregory říká: „Jsme oprávněni čerpat jen z informací vyjádřených slovy, gesty, jednáními konkrétní hry.“<sup>37</sup> Gould pak jde ve svém vlivném článku o něco dále: „Prostorové ‚zarámování‘ dramatického jednání není otázkou toho, co je přístupné, ale co existuje: dramatické jednání je tím, co vidíme (nebo o čem se nám říká); neděje se nám to, že bychom viděli jen část toho, co existuje. A tak je tomu, myslím, i s charakterem postav...“<sup>38</sup> Tyto teze jsou do určité míry pochopitelné jako vymezení vůči starším literárním přístupům, pro něž bylo typické hledání psychologické motivace postav mimo danou hru, tedy psychologický realismus pracující s psychologickými „real life“ entitami, které se navíc na základě znalosti celku mohly ve výkladech proměňovat ve statické postavy.<sup>39</sup> Na druhé straně však z komplikované diskuse, která se kolem postav roztáčí, někdy vypadává jejich specifická dvojí vztažnost, tj. že náleží jak do fikčního světa dané tragédie, tak do širšího mýtického diskursu a rovněž do kultu, jak dále uvidíme. Tento druhý aspekt pak vyjadřuje poměrně ostře Easterling: „... v každém případě všechny hlavní a mnoho menších postav měly určitou preexistující mytologickou identitu, která pomáhala vtisknout jejich individualitu“.<sup>40</sup> To znamená, že krom charakterizace anebo, chceme-li, i psychologie budované postupně v té které hře mohou s sebou postavy do „uzavřené“ tragédie současně vnášet segmenty vyprávění, které je obklopují v tomto mýtickém diskursu, případně mohou být nahlíženy na pozadí obrazů, které byly již z těchto segmentů v tragédii utvořeny, jako když v závěru *Oidipa na Kolónu* postavy přecházejí mezi světem této tragédie a světem *Antigony*<sup>41</sup>. O'Brien má jistě pravdu, když říká, že bychom detail z jedné tragédie neměli přenášet do tragédie druhé jen proto, že se mluví o téže postavě a její „historii“, a, což je ještě podstatnější, že „chybějící prvky mohou chybět z toho důvodu, že

---

<sup>37</sup> Gregory (1994), s. 30.

<sup>38</sup> Gould (1978), s. 44. Pro úplnost třeba dodat, že Gouldova pozice v tomto jeho vlivném článku je značně odlišná od psychologie, o které mluví Gregory; Gould směřuje spíše k „vnitřní logice formy“ tragédie (s důrazem na konvence) a k celkovému jazyku hry, kterým odpovídá a kterými je dán „charakter“ postav. Srov. s. 58-9 k zajímavému příkladu Klytaiméstry, poněkud extrémněji srov. s. 55 k Faidře a stichomýthii v *Hippolytovi*.

<sup>39</sup> Stručně rekapituluje Belfiore (1992), s. 362-3 s odkazem na další literaturu, a dále se oproti moderním „character-centred“ výkladům zaměřuje na postavy v aristotelské koncepci děje. Srov. Gould (1978), s. 47 k někdy uváděnému příkladu mimodramatických informací v *Shakespearean Tragedy* A. C. Bradleye.

<sup>40</sup> Easterling (1977), s. 125. Pro úplnost dodejme, že uvedený vlivný článek Goulda (1978) představuje kritickou reakci na některé interpretace postav v podání Easterlingové (1973) a (1977). Srov. níže kap. 3. 3.

<sup>41</sup> K této „nevyhnutelné aluzi“ srov. Taplin (1983), s. 162-3.

byly potlačeny“.<sup>42</sup> Zvláště poslední uvedenou větou O'Brien navazuje na důležité otázky, které si klade Stinton a které odhalují specifickou (ne)uzavřenost tragédie, jež je dle mého dána právě jejím vztahem k mýtu: „Ale přesto musí mít dramatik možnost konstruovat děj, svůj vlastní díl příběhu, bez odkazu na rozsáhlejší celek, pokud si tak přeje... Jestliže dramatik nemohl vypustit detail ze standardní verze legendy, aniž by ho diváci pro sebe doplnili, jak jim mohl zabránit, aby doplnili to, co si nepřál, aby bylo doplněno? Jak se mohl kdy odchýlit ze standardní formy legendy bez toho, aby nám explicitně řekl, kde se od ní odchyluje?“<sup>43</sup> Vidíme tedy, že v textově orientované interpretaci se nutně nepotýkáme jen s problémem „slovní kontroly“ na bázi slov a jejich vztahů napříč tou či onou uzavřenou tragédií, ale i s otázkou slovní kontroly vzhledem k širšímu horizontu mýtu.<sup>44</sup> Řada (mnohdy bizarních) příkladů dokládá, že autoři skutečně neměli problém odklánět se od verze, která se i díky tragédii stala standardní,<sup>45</sup> což ve výsledku jen posiluje dojem, že „hra, text je autonomní předmět se svou vlastní logikou“<sup>46</sup>. Dábel je však ukrytý spíše v detailu než ve výrazném a očividném odklonu. Jeden z příkladů, kterým se Stinton podrobně zabývá, totiž závěr Sofoklových *Trachíňanek*, je v jeho podání nepřesvědčivý právě proto, že se zde jedná o specifického panhellénského hrdinu Hérakla, který je v řeckém mýtu a kultu jako jediný spojen se získáním nesmrtnosti<sup>47</sup>. Jak se vyrovnat s absencí tohoto „detailu“ – a jedná se v *Trachíňankách* skutečně o absenci? Pokud zjednodušíme, z výkladu Stintona vyplývá, že zamlčení nesmrtnosti (totiž explicitní nezmínění nesmrtnosti) je výrazem formování hry jako autonomního předmětu, výrazem její autorské izolace vůči mýtu za účelem udržení tragického hrotu a autorské kontroly nad tímto hrotem, kontroly možné

---

<sup>42</sup> O'Brien (1988), s. 104 má na mysli vnášení motivu Myrtilovy vraždy z Eurípidova *Oresta* (v. 989-994) do pojetí Pelopa v *Ífigenii v Tauridě* (v. 823-6), kde tato vražda není explicitně zmíněna. Možnému potlačení mýtických prvků se O'Brien věnuje tamtéž v pozn. 15.

<sup>43</sup> Stinton (1986), s. 74. Otázky, jak může autor odkazovat jen na část jiné tradice nebo textu, anebo naopak stejného mýtu, a s tím související problém autorské kontroly, jsou výchozí i pro Hallerana (1997). I když si tyto otázky klade Halleran několikrát, jeho řešení mi, přiznám se, uniklo.

<sup>44</sup> Spojení „slovní kontrola“ přebírám od Burnettové (1971), s. 47 pozn. 1. Podobně jako Caldwell uvedený výše v pozn. 35, který se ostatně proti Burnettové vymezuje, i Burnett píše, že „slovní kontrola“ nemusí být vědomá. Avšak ve svých výkladech, ač to neříká explicitně jako Caldwell, s ní zachází, jako by vědomá byla.

<sup>45</sup> Jako bizarní se nám jistě může zdát Eurípidova verze *Antigony*, v níž, alespoň podle scholia k Sofoklově hře (Σ Ant. 1351), Antigona přežije, a dokonce se s ní Haimón dočká syna. (Za odkaz na toto scholion vděčím Burianovi (1997), s. 185 pozn. 16).

<sup>46</sup> Stinton (1986), s. 86.

<sup>47</sup> Podle Silka (1985), který vychází mimo jiné z koncepce antropoložky Mary Douglasové, je ostatně tato nesmrtnost představující zvláštní pomezí status postavy Hérakla důvodem, proč není Héraklés častým předmětem tragédie ve své „vážné“ a tedy ohrožující poloze.

dvojznačnosti, jež by byla nesmrtelností vnesena.<sup>48</sup> I přes mlhavost našich pramenů vztahujících se k hoře Oitě, a tedy řetězci plamen-Oita-apotheosa (případně Oita – plamen – apotheosa, přičemž spojení plamen - apotheosa je i ikonograficky jasnější) považuji za stěží představitelné, že by tento širší horizont mýtu do vnímání závěru *Trachíňanek* nevstupoval.<sup>49</sup> To přitom neznamená anulování aktuální scény a jejího obrazu. Sofoklés nechává mezeru mezi „vnitřní logikou hry“ (chceme-li) a širším horizontem mýtu<sup>50</sup>, respektive od jistého bodu nechává běžet obě vedle sebe anebo obé jednoduše běží vedle sebe bez kontroly. Ačkoli jsou mýtus a hra, která z něj vychází, bytostně odlišnými médii (Easterling), ani jedno není bytostně uzavřeným médiem, i když samozřejmě uzavřenost tragédie konstruuje. I proto je pak percepce místa, v němž se oboje potkává, komplikovanější, než jak bychom si přáli na základě námi vnášené slovní kontroly vycházející z našeho chápání tragického efektu. Na důležité otázky, které si Stinton klade, nemůžeme s obecnou platností odpovědět ve stylu: „Autor zamlčí (či zmlčením potlačí), cokoli si přeje vyloučit z vnitřní logiky své hry“, protože taková odpověď příliš jednoduše vede k chápání tragédie jako uzavřeného literárního díla, ze kterého vypadá mýtus jako to, co kolem tragédie žije; na této živosti se ostatně sama produkce tragédií dále podílí. Diskurs mýtu stejně jako mýtus přetavený dramatickou produkcí vytváří kolem tragédie hustou síť možných spojnic a odkazů, které mohou a samozřejmě nemusí být aktivovány, mohou a nemusí být manipulovány, avšak pokud jsou manipulovány, neznamená to ještě, že je dán jednoznačně jejich směr.<sup>51</sup> Tím se

---

<sup>48</sup> Stinton (1986), s. 84, dále s. 91. „I pouhý náznak takové alternativy by neposkytl jen novou perspektivu a téma jiného dramatu; podryl by efekt tohoto dramatu, a to nejen tím, že by zastínil jednání, ale zastřel by tragický význam mlhou dvojznačnosti.“ Podle Stintona je „tragický efekt“ Eurípidova *Hérakla* docílen Eurípidovým přihlášením se k homérské tradici, v níž je Héraklés „smrtným hrdinou“ (s. 74-5). I když má Eurípidův *Héraklés* „podle vnitřní logiky“ blíže, řekněme, k tragickému zlidštění než zbožštění, nebyl bych si tak jistý izolací vůči převažující tradici jako Stinton.

<sup>49</sup> Vůbec žádné pochybnosti o takovém vnímání závěru *Trachíňanek* nemá Lloyd-Jones (1998), s. 288 a svým typickým stylem říká (pozn. 63 tamtéž): „... obecnost ví, že Héraklés se stane bohem, stejně jako v závěru *Oed. Col.* ví, že dcery Oidipa zahynou poté, co odejdou do Théb.“ V diskusi nad touto pasáží *Trachíňanek* mi A. Kavoulaki navrhovala spíše opatrnější percepce heroizace než apotheosy.

<sup>50</sup> V tomto bodě navazuji na Easterlingovou (1981), zejména s. 64-9 (mezera / prázdné místo na s. 67; Sofoklovy náznakové odkazy mimo děj na s. 69), vůči které se Stinton vymezuje. Nutno dodat, že co se obecného pojetí „vnitřní logiky hry“ týče, oba se k sobě přibližují. K otázce závěru *Trachíňanek* pak rovněž srov. Holt (1989), který říká, že kdyby chtěl Sofoklés vyloučit rovinu nesmrtelnosti, musel by eliminovat všechny náznaky, které k ní mohou vést, což se rozhodně neděje.

<sup>51</sup> Jak říká Goldhill (1990), s. 109, jedna poznámka může spustit celý výhled aluze. Tamtéž upřesňuje i asociativní efekt jména v rámci tradice: „Když je Agamemnonovo jméno zmíněno v Aischylově *Oresteie*, vždy vchází se souborem asociací, především z Homéra, ale i z dalších poetických tradic.“ Podobně Lowe (2003), s. 159, mluví o „jedinečné sémické hustotě“ tragédie vycházející už jen z jejího vztahu k mýtu, kdy „dokonce minimální pohyb může vyslat nesmírně komplexní vlnění sekundární asociace a významu.“

jen říká, že „slovní kontrola“ tragédie ve vztahu k mýtu nemohla znamenat jednoduché vyloučení určitého narativního segmentu; rámec odkazu je tu širší, než na jaký jsme zvyklí my, kteří nesdílíme sice různorodý a v detailech se měnící, ale přeci jen aparát mýtu. Závěr *Trachíňanek* se tak vzpírá jednoduchému uzavření a v mezeře mezi utvářeným fikčním světem a diskursem mýtu se realizuje dvojznačnost jejich závěru.

Někdy se poněkud přehnaně tvrdí, že řecká tragédie je především dramatem slov.<sup>52</sup> Za těmito tezemi je však už určitá koncepce (antického) dramatu a divadla, která naopak chybí ve zde uváděných způsobech výkladu. V interpretacích zaměřených na slovní důrazy a slovní kontrolu se tragédie stává dramatem slov jaksi intuitivně, a mohli bychom dokonce říci, že dramatem být přestává, o divadle ani nemluvě. Můžeme sice pozorovat, jak si v průběhu čtení vytváříme obraz scény, ten je však podřízen slovním důrazům a stává se spíše jakousi „románovou“ scénou, v níž jsou důležité především promluvy a reakce. Jako bližší ilustrace slovních důrazů nyní poslouží sama o sobě zvláštní tragédie *Alkéstis*, nad kterou se také obloukem vrátíme k otázce ekonomie četby a k tomu, co vlastně zpětná četba znamená.

V případě *Alkéstidy* se celková interpretace ukazuje už v tom, jak ji „žánrově“ označíme. Možností je řada: není to žádná skutečná tragédie (Pohlenz), anebo naopak vyvolává skutečný tragický účinek (von Fritz); je to melodrama či rodinné drama, nebo prostě „ta čtvrtá hra“ (Buxton). Je to hra – použijeme-li kompromisní označení – o egoistickém Admétovi, nebo je to naopak hra o tom, co znamená *filiá*, která je v přímém vztahu k božskému daru, čili je to i hra o důsledcích božích darů pro smrtelníky, tedy zároveň o překračování (Gregory). Rozpětí jednotlivých interpretací můžeme dobře pozorovat v diametrálně odlišném kladení důrazu v rámci jedné scény, které představuje Kurt von Fritz<sup>53</sup> a Anne P. Burnett.<sup>54</sup>

Fakt přijetí oběti znamená pro von Fritze první v řadě „charakterových slabostí“ Adméta, skrze které von Fritz nahlíží způsob, jakým Eurípidés strukturuje hru. Von Fritz ponechává stranou, že přijetí oběti stojí mimo samotný děj, spíše považuje za důležité Eurípidovo prodloužení lhůty, po jejímž uplynutí má smrt přijít. To umožňuje Alkéstidě uvědomit si

---

<sup>52</sup> Burian (1997), s. 199. S takovou charakteristikou se v různých podobách setkáváme třeba u Veltruského (1994a), s. 80-81, 86, 88.

<sup>53</sup> von Fritz (1962)

<sup>54</sup> Burnett (1965)

rozsah oběti, kterou přináší.<sup>55</sup> Krom egoismu Adméta, který se v průběhu děje nijak nemění, klade von Fritz základní důraz na scénu loučení: v závěru agonické pasáže, kterou začíná druhé *epeisodion*, Alkéstis v přesvědčení, že již umírá, volá děti, nikoli Adméta (v. 270). V následující scéně se zcela mění její tón, Alkéstis zavazuje Adméta, aby se již neženil, a mluví s ním způsobem, který o to jasněji ukazuje, jaký je mezi nimi nyní vztah: „Alkéstis nevyřkne ke svému muži jedno jediné slovo lásky.“ „Zde začíná tragika tohoto kusu, která nespočívá v oběti Alkéstidy jako takové, nýbrž v tom, že se manželé odcizili právě v okamžiku, v němž ona pro něho přináší nejvyšší oběť.“<sup>56</sup> Toto odcizení pak dává přímo tragický smysl závěrečnému „happyendu“, který tak vůbec žádným „happyendem“ není; ukazuje se v mlčení Alkéstidy. Héraklovo vysvětlení (v. 1144-6), že Alkéstis musí být nejprve očištěna od zasvěcení podsvětním bohům, nemůže podle von Fritze lehce zakrýt, že „po tom všem, co se odehrálo, si manželé nemohou jednoduše padnout do náruče a dál žít, jako by se nic nestalo.“<sup>57</sup> Vidíme tedy, že důraz na neřčené postupně překrývá i řečené, tedy explicitní vysvětlení utvořené rituálním slovníkem.

Anne P. Burnett se vymezuje proti čtení mezi řádky, tedy i proti von Fritzovi, a chce naopak představovat „prošťáčka“ v publiku a pokusit se o naivní čtení. Jistě má pravdu, když říká, že bylo obtížné „vyjádřit náznaky zpoza masky“.<sup>58</sup> Nicméně ona sama není prošťáček a text jí umožňuje daleko víc než maska; odkaz na divadlo je tu zbytečný. V pasáži, ve které se mění tón Alkéstidy a v níž von Fritz spatřuje odcizení, naopak Burnett zdůrazňuje „chladnou přesnost“, se kterou Alkéstis vyjadřuje, čemu je zasvěcený její život, tj. manželství, a tomu poslouží lépe tím, že se obětuje, než kdyby se stala vdovou.<sup>59</sup> Vysvětlení se v textu přímo nabízí: „V Alkéstidině kosmu je manželství ryzím prvkem, který má být jmenován spolu se Sluncem, Vzduchem a Zemí (244-49). Manžel a lože jsou jedno, jako je jedno manžel a krb. Svěřuje své děti Hestii (163nn) a Admétovi (375), protože v jejím myšlení jsou tyto dva neoddělitelní. Manžel, děti, dům a manželství tvoří jeden ideální koncept, který její smrt zachrání.“<sup>60</sup> Ano, Alkéstis skutečně jmenuje Slunce, světlo dne, zemi, střechu paláce, ale

---

<sup>55</sup> von Fritz (1962), s. 302.

<sup>56</sup> von Fritz (1962), s. 304-305.

<sup>57</sup> von Fritz (1962), s. 314.

<sup>58</sup> Burnett (1965), s. 240.

<sup>59</sup> Burnett (1965), s. 244.

<sup>60</sup> Burnett (1965), s. 245.

svatební komnatu ve svém rodném Iólku.<sup>61</sup> Říká, resp. zpívá to však v agónii, vedená z paláce, protože chce ještě před smrtí vidět slunce, jak říká služka (v. 206), přičemž „dívání se na slunce“, „vidění slunce“ je u Eurípida a v lyrice jednoduše vyjádřením života, žití a neváže se na jinou osobu, nýbrž staví jednoduchý kontrast život (= dívání se na slunce) a smrt.

Je z uvedených dvou příkladů ekonomičtější ta četba, která na základě celkové interpretace klade důrazy tam, kde není nic řečeno, anebo ta, která naopak spojuje s celkovou interpretací to řečené? Samozřejmě je možné vést jinou, na první pohled ekonomičtější a ne tak zajímavou (tedy ne tak extrémní) linii, která tuto scénu buď vylučuje, anebo ji chápe jen jako přípravu na poučení Adméta. Tato linie by kladla hlavní důraz na Admétův návrat do prázdného domu a zejména pak na verše: „Já však, kdo neměl jsem žít, jsem obešel osud, trpkým životem budu procházet, teď už to vím“ (v. 939-940). V textu se hned nabídne spojení s prorockými slovy služky, že Admétoš si ztrátu neuvědomí dříve, než ji skutečně nevytrpí/nezakusí (v. 145), a tím, že se vyhnul smrti, získá takový žal, na který nezapomene (v. 197-8), doslova bude „prožívat nežitelný život“, jak přejímá slova služky sbor. Oba výše jmenované příklady, stejně jako tento přístup obecně, znovu a znovu odhalují možnosti čtenáře ve vztahu ke stabilizovanému textu. Jedno z celé řady možných shrnutí vztahu čtenáře k textu ve druhém (či několikatém) čtení uvádí W. Iser: „Při druhém čtení je člověk vybaven nesrovnatelně větší informovaností o textu... Vědění, které nyní zastihuje text, umožňuje kombinace, jež mnohdy zůstávaly při prvním čtení zraku skryty... Z toho všeho není v textu vyjádřeno nic; mnohem spíše tyto inovace produkuje sám čtenář. To by však nebylo možné, kdyby text neobsahoval jistý podíl prázdných míst, který teprve umožní interpretační prostor a různou adaptabilitu textů.“<sup>62</sup> Jistě, toto shrnutí je problematické ve své druhé části, protože přináší už určitou Iserovu odpověď, jeho koncepci a s ní i problém prázdných míst či mezer, na který se někdy na poli teorie poukazuje.<sup>63</sup> V tomto bodě však

---

<sup>61</sup> Srov. komentář Daleové (1964) ad 248-9.

<sup>62</sup> Iser (2001), s. 47 = Iser (1994), s. 235-6. Srov. též Iser (1972), s. 284-6. V citované pasáži používá Iser termín „prázdné místo“ (*Leerstelle*, resp. *Leerstellenbetrag*). Tentýž termín se ovšem objevuje i v německém překladu původně anglické studie (Iser 1972) pro anglické *gap* (mezera). V anglických textech se přitom objevují jak termíny *gap* (mezera), tak *blank* (prázdné místo), např. Iser (2006), s. 64-7 [v českém překladu s. 81-86]. Srov. Bílek (2003), s. 92.

<sup>63</sup> Fish (1981) ve své polemické recenzi ukazuje na problémy Iserovy koncepce, zejména oněch mezer a prázdných míst, kdy Iser na jedné straně zbavuje text danosti a přesouvá aktivitu na stranu čtenáře, na druhé straně však mluví o jakési danosti textu stojící před interpretací (srov. zejména s. 7). Fish svou již tak uštěpačnou polemiku uzavírá slovy (s. 13): „Ve skutečnosti se nejedná o žádnou teorii, ale o literární

můžeme odstoupit od teorie, tedy i od stále se vracějící otázky, co všechno produkuje čtenář a co vše je obsaženo v textu, a (poté, co jsme první část výroku přijali za neproblematickou) můžeme se nechat druhou částí jen volně inspirovat. Zprv, i když toto není tématem ani Iserovým ani většiny literárních interpretací tragédie, specifické mezery v řecké tragédii vznikají už jen jejím vztahem k mýtu, tedy dvousměrným vztahem k typu vyprávění, „které se nachází na pohyblivé a neurčité hranici fikce“, jak hezky charakterizuje mýtus Genette.<sup>64</sup> Toto bylo už stručně naznačeno na příkladu závěru *Trachíňanek* a spojeno s problémem slovní kontroly mýtu v té či oné tragédii. Dále jsme viděli, že mezery vznikají i samotným aktem interpretace, že zaplňování mezer znamená zároveň tvoření jiných na jiných místech textu, že jedna rovina kladeného důrazu vytváří prázdné místo v jiné možné, ale momentálně nerealizované rovině.<sup>65</sup> Konečně, na nejobecnější, a tedy od problému mezer v teorii i na nejvzdálenější úrovni můžeme říci, že základní mezera vzniká jednoduše různými přístupy ke čtení textu tragédie, a tím i v rozdílném chápání jeho statutu. Zatímco nikdo jistě nebude pochybovat, že se v případě řecké tragédie jedná o dramatický text napsaný pro divadlo, stejně tak automaticky se tento dramatický text v interpretacích proměňuje v text literární.<sup>66</sup> Literární status pak s sebou nese jiné významové potenciality v jiném modu čtení; jak říká Struck: „Na druhé straně může četba dramatu zvýraznit aspekty, které jsou pro jakoukoli inscenaci nedosažitelné.“<sup>67</sup> Tím se neříká, nebo by se přinejmenším říkat nemělo, že inscenování znamená omezení významových potencialit, což někdy ve vztahu k textu a inscenaci řecké tragédie naznačuje Goldhill svými otázkami typu: „Může inscenace reprezentovat dvojznačný text nebo pouze potlačit dvojznačnosti textu? Není představení nutně výběrem z plurálních potencialit textu?“<sup>68</sup> Nikoli. Míní se tím právě jen jiný modus čtení, a tím i jiné mezery.<sup>69</sup> Ostatně něco podobného, co říká Struck, avšak přesně

---

kousek, který uspokojuje Iserova vlastní kritéria ‚estetického objektu‘: je plný mezer a čtenář je vybídnut, aby je zaplnil po svém.“ Srov. též Doležel (1995), který se s Iserovým pojetím mezer také stručně vyrovnává; Doležel přitom prosazuje ostré odlišení mezi mezerami a implicitně konstruovanými fikčními fakty a sám se věnuje zejména implicitnosti, která narozdíl od mezer s sebou nese možnost zaplnění.

<sup>64</sup> Genette (2007), s. 27.

<sup>65</sup> V podstatě něco podobného, i když o dramatickém textu, říká Pavis (2003), s. v. „Dramatický text“, s. 127-8.

<sup>66</sup> Srov. Stehlíková (1991), s. 20-1.

<sup>67</sup> Struck (1999), s. 88.

<sup>68</sup> Např. Goldhill (1986), s. 282.

<sup>69</sup> Jako určitý korektiv může být uveden už výše citovaný Pavis (2003), s. 128. K rovněž už naznačenému problému dramatického textu a textu představení lze navíc doplnit jakési předběžné shrnutí Veltruského (1994), s. 78: „Nekonečné spory o povaze dramatu, zda je to literární druh či dílo divadelní, jsou naprosto



opačně z pozice divadelního čtení, pak uslyšíme níže od jednoho z výrazných proponentů *performance criticism*.

### 1. 2. 1. Naratologie a drama – problém pojmosloví

Na tomto místě je však třeba ještě učinit stručnou poznámku k naratologii, jejíž některé pojmy a hlediska se zde bez bližšího uvedení již objevily a objeví se i v následujících kapitolách. Jsem si vědom, že klasická naratologie v podstatě vylučuje drama ze svého zkoumání, a to už jedním ze svých základních předpokladů, že vyprávění je vždy zprostředkováváno vypravěčem (vypravěčskou instancí), lhostejno v jaké míře jeho/její (ne)skrytosti. V různých variacích a v různé míře (někdy až přemíře) sofistikovanosti se vrací a je rozpracováváno druhové rozlišení Scholese a Kelloga: „Vyprávěním míníme všechna literární díla, která se vyznačují dvěma rysy: přítomností příběhu a přítomností vypravěče. Drama je příběh bez vypravěče...“<sup>70</sup> Už v tomto často uváděném citátu vidíme dvojí pohyb vyloučení i sblížování. Na jedné straně je patrné, že minimálně na úrovni příběhu a děje je drama otevřené naratologickým kategoriím. Na druhé straně to nejčastěji a nejjednodušeji bývá ona zprostředkovanost, která vede k na první pohled nepřekročitelnému odlišení těchto dvou druhů. Patrné je to třeba u Franze Stanzela, který ostatně ve své *Teorii vyprávění* použil část výše uvedené definice Scholese a Kelloga jako motto úvodní kapitoly. V poznámkách ke druhému vydání sice říká, že krom protikladu narativního druhu a dramatu co do způsobu zobrazení mají oba „i mnoho společného, třeba fiktivnost děje, dějiště a postav“, ale zprostředkovanost (*Mittelbarkeit*, v anglické terminologii *mediacy*) stále zůstává jako základní „druhový znak“ odlišující narativní a dramatické umění<sup>71</sup> a nehraje roli, mluvíme-li v rámci Stanzelova členění o zprostředkování skrze vypravěče nebo reflektora. Na jiné straně naratologického spektra pak vidíme, že rovněž Genette cítí ve svém *Nouveau discours du récit* potřebu znovu vymezit pojmy narativ/-ní a zejména naratologie, tedy označení, které „... bylo, vcelku vzato, až dosud užíváno rozumně, ale už nějaký čas je ohroženo inflací“. Vedle vlastní, jím preferované a užívané naratologie definované především *modem* Genette sice nadhazuje jakousi tematickou naratologii (analýza příběhu a

---

neplodné. Jedno totiž druhé nevylučuje. Drama je svéprávné literární dílo... Zároveň je to text, který může a většinou má být použit jako slovní složka divadelního představení... Divadlo má vztahy s celou literaturou, nejen s dramatickým druhem.“

<sup>70</sup> Scholes – Kellog (2002), s. 8.

<sup>71</sup> Stanzel (1988), s. 295 a s. 12 nn.

narativního obsahu), hned ovšem dodává, že zkoumání obsahu vlastně není vůbec cílem naratologie, protože obsah se může přizpůsobit například právě dramatické reprezentaci. Nakonec jen v poznámce váhavě navrhuje ještě třetí úroveň naratologie mezi obsahovou a modální, která by mohla včlenit dramatický text, protože by studovala „formu (narativního nebo dramatického) obsahu“<sup>72</sup>. Ať už tedy toto druhové uzavření, a tedy i uzavření pole naratologického zkoumání, vychází z pojetí zprostředkovanosti nebo z jiných předpokladů, v rámci klasických studií takovou pozici nejvýrazněji, a možná i výrazněji než někteří naratologové, hájí Irene J. F. de Jong, autorka jak naratologických prací o *Íliadě* a *Odysseie*, tak ovšem i podobně zaměřené studie o řeči posla v Eurípidových tragédiích (de Jong 1991). V úvodu k nedávno ustavené edici *Studies in Ancient Greek Narrative* (vychází v rámci *Mnemosyne Supplementa*) pak poměrně ostře shrnuje: „Je tedy jednoduše zbytečné obracet se k naratologii, když pojednáváme o dramatických textech. Aplikace naratologie na drama skutečně rozřezává specifičnost naratologie a natahuje její koncepty do té míry, že přestávají mít význam.“<sup>73</sup> Mieke Bal, ze které de Jong vychází především, sice začíná druhé vydání své knihy další precizací teze „narativní text je text, v němž narativní agens sděluje příběh“, ale úvod k tomuto revidovanému vydání otevírá takřka barthesovskou charakteristikou naratologie: „Naratologie je teorie narativů, narativních textů, obrazů, podívaných, událostí, tedy kulturních výtvorů, které ‚sdělují‘ příběh“.<sup>74</sup> „Natahování“ naratologie, o jehož pozitivním efektu bude ještě řeč, je tak přítomno už v jednom z klasických textů této disciplíny.

Naznačené vymezování se samozřejmě neomezuje jen na naratologii. Na pomyslné druhé straně barikády můžeme rovněž vidět pochopitelnou snahu o jasné definování specifičnosti dramatu a vymezování pole i terminologie jeho zkoumání. Pfister například používá model narativního textu s jeho implicitním fiktivním vypravěčem a implicitním adresátem, aby právě tyto dvě instance vyloučil z komunikačního modelu dramatického textu. Opět se,

---

<sup>72</sup> Vycházím z anglického překladu *Narrative Discourse Revisited* = Genette (1988), s. 16-17 a pozn. 6.

<sup>73</sup> De Jong (2004a), s. 7. Podobně de Jong (2006), s. 74-75, kde se v narážce na svou monografii (de Jong 1991) činí „částečně zodpovědnou“ za módní aplikování naratologie na řecké drama a stručně opakuje svou pozici.

<sup>74</sup> Bal (1997), s. 17 a 3. Srov. též s. 9-10, kde Bal vytyčuje tři základní charakteristiky, které mohou být nalezeny v narativním textu, z nichž třetí je, jak dodává, aplikovatelná i na dramatický text. Co se Barthes týče, mám na mysli rovněž jednu z prvních vět jeho „Úvodu do strukturální analýzy vyprávění“ (Barthes 2002, s. 9), kde mluví o pestrosti žánrů: „... Nositel vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo v psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech dohromady.“

tentokrát z pozice teorie dramatu, dotýkáme zprostředkovanosti, resp. absence „zprostředkujícího komunikačního systému“, která zakládá druhový rozdíl specifickou „řečovou situací“ dramatického textu.<sup>75</sup> A opět se také setkáváme s nutností „natahování“ modelu, který ve skutečnosti funguje jen jako ideál. Nejen v souvislosti s epizací dramatu tak Pfister říká: „... Absolutní nezprostředkovanost vnitřního a vnějšího komunikačního systému, absence zprostředkující vyprávěcí funkce představuje idealizovanou normu.“<sup>76</sup> Jestliže se Pfister znovu a znovu dotýká této „idealizované normy“ a k přesnějšímu vymezení odchylky mu nezdědka slouží aparát teorie vyprávění,<sup>77</sup> striktní soud podobný de Jongové můžeme zaslechnout tentokrát od Veltruského: „... Ale je třeba si všimnout, že očividně absurdní začlenění dramatické literatury do epického druhu bylo od té doby [tj. od doby Zicha, pozn. J. Č.] zase vzkříšeno, aspoň implicitně, v nedávných studiích, které se snaží popisovat drama pomocí tzv. naratologie.“<sup>78</sup> Občas se můžeme setkat s tezemi, které se, zbaveny svého teoretického kontextu, mohou na první pohled skutečně zdát jako „očividně absurdní“ v tom smyslu, jak o tom mluví Veltruský. Od Moniky Fludernikové tak slyšíme: „Podle mého názoru se narativita (to, co činí uměleckého dílo narativem) dramatu a nedramatických narativů vůbec neliší.“<sup>79</sup> I když se nám může zdát, že Fludernik zachází v těchto a podobných tezích příliš daleko (a i když si leckdy ani nemusíme být jisti, zda

---

<sup>75</sup> Pfister (2001), s. 19-24.

<sup>76</sup> Pfister (2001), s. 103.

<sup>77</sup> Zejména když Pfister vymezuje různá pole perspektivy. Také zde drží některá základní odlišení, jako odlišení případné zprostředkující (vyprávěcí) postavy a autora, a to nejen proto, že „epická zprostředkující postava“ se může objevovat ve funkci „nespolehlivého vypravěče“ (*unreliable narrator*), (s. 92-3), což je mimochodem další zavedený popisný termín naratologie. Není tedy přesné, když de Jong (2004a), s. 7, uvádí právě Pfistera jako příklad systematické analýzy dramatického textu, který dostatečně jasně ukazuje vlastní pojmový aparát a obejde se bez naratologických termínů.

<sup>78</sup> Veltruský (1994b), s. 98. Tato poznámka zaznívá v souvislosti s kritikou Zicha a jeho začleněním „knižního dramatu k druhu epickému“. Zde je třeba doplnit, že překlad vychází z anglické přepracované verze, v níž Veltruský používá anglický termín *narrative genre* pro to, co je do češtiny přeloženo jako *epický druh* (in: FISCHER-LICHTE, E. – WEILER, CH. – SCHWIND, K. eds (1985). *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen: Max Niemeyer, s. 16.). Toto (starší) dělení na epiku, lyriku a drama může dnes leckdy působit matoucím dojmem, *epický druh* však každopádně dává dobrý smysl v německé oblasti, kde *epische Erzählung* zahrnuje epiku, romány, povídky a orální vyprávění, jak k terminologickým rozdílům mezi angličtinou a němčinou poznamenává Fludernik (2008), s. 365. O epice v tomto smyslu mluví a je tak do češtiny překládán i výše uvedený Stanzel (1988).

<sup>79</sup> Fludernik (2008), s. 366. O dramatu jako narativním žánru nebo jako součásti narativního žánru mluví takto explicitně v téže studii např. na s. 358 nebo 361. Ve své významné monografii pak na jednom místě říká: „Než se obrátím k dramatu jako nejdůležitějšímu narativnímu žánru, jehož narativita potřebuje být dokumentována...“ (Fludernik 2002, s. 260 [kap. 8. 4.]). Osobně však nechápu tuto větu jako vyjádření extrémní pozice v této otázce ve smyslu „drama je nejdůležitější narativní žánr“, což, zdá se mi, je implikováno Nünningem a Sommerem (2008), s. 331, ale ve smyslu programu: drama dosud bylo vylučováno, čili je nejdůležitější vzhledem ke zkoumání narativity, které musí být teprve podniknuto.

naratologové mluví, řečeno s Veltruským, o dějišti nebo jevišti,<sup>80</sup> tedy o dramatu nebo divadle nebo o obojím), dávají tyto teze vcelku dobrý smysl v rámci přetočení perspektivy směrem k recepci. V případě Fludernikové je toto přetočení dáno kognitivním přístupem, takže se setkáváme se sjednocením odlišných médií na bázi jednoty kognitivních schémat v „procesu“ narativizace. Slyšíme tedy, že drama a film jakožto narativy „mají podíl na stejném druhu kognitivních parametrů a závisí na stejných recepčních schématech jako texty“, a poté i předběžný závěr: „... medialita ovlivňuje narativ celou řadou podstatných způsobů, ale zároveň jen na úrovni specifických reprezentací. Celkově vzato, může být narativita vytvářena ve stejné míře ve všech textových a vizuálních médiích.“<sup>81</sup> Pochopitelně, postklasická (někdy též kognitivní nebo trans-, případně inter-mediální) naratologie rozvíjí pojmosloví, které na nás může leckdy působit až nebezpečným dojmem, což vidíme například už v pojmu *narrativization*, který je posunutím Cullerova pojetí naturalizace, a v pojmu *experientiality*, který se na něj váže, nebo když Manfred Jahn sám sebe označuje za „člena komunity kognitivně orientovaných postklasických naratologů diskursu“.<sup>82</sup> Můžeme tedy ocenit, že důraz na recepci, která vposledku formuje naše chápání narativu, lze vyjádřit i lidštěji, což činí ve vztahu k divadlu například Pavis: „... z pohledu diváka, který konfrontuje a sjednocuje subjektivní vize jednotlivých postav, divadlo předvádí ve většině případů fabuli, kterou lze shrnout do vyprávění.“<sup>83</sup> I přes výše uvedené sjednocení na úrovni kognitivních schémat je si Fludernik samozřejmě vědoma odlišné míry narativizace v tom či onom médiu, čili neklade mezi ně rovnítko. Zde se pak otevírá cesta, po níž se sama vydává v jiné své studii, v níž se (opět po teoretickém úvodu) zaměřuje na pozici narativity v dramatu, respektive sleduje, do jaké míry ukazují jak dramata, tak romány vzájemné přejímání svých technik.<sup>84</sup> Toto je cesta, po níž jde například i Richardson, který už dříve odlišil šest možných vypravěčských rolí v dramatu a později se znovu věnoval třem základním strategiím narace (tzv. *memory plays*, generativní vypravěči a mimoscénický [off-

---

<sup>80</sup> Veltruský (1999), s. 9.

<sup>81</sup> Fludernik (2002), s. 263 a 264 [kap. 8. 4.]. Podobě srov. Fludernik (2008), s. 367 a Jahn (2001), s. 674.

<sup>82</sup> Jahn (2001), s. 662. V překladu nechávám slovo komunita, protože Jahn hravě navazuje na Fishovy „interpretační komunity“.

<sup>83</sup> Pavis (2003), s. v. „Analýza vyprávění, naratologická analýza“, s. 27.

<sup>84</sup> Fludernik (2008), s. 366 nn. Úvodní teoretickou část (s. 355-66) lze chápat jako doplnění a precizaci výše uvedené monografie (Fludernik 2002).

stage] hlas).<sup>85</sup> Na příkladu Beckettova *Not I* pak Richardson hezky ukazuje, že právě samotný akt vyprávění může být tím problémem, o který v dramatu běží: „Mluvčí, stejně jako typický vypravěč Beckettovy prózy, se zoufale snaží sladit dohromady koherentní příběh.“<sup>86</sup> V této souvislosti je ještě třeba jmenovat Nünninga se Sommerem a už zmíněného Jahna (2001).<sup>87</sup> U žádného z těchto teoretiků se nesetkáme s tím, že by chtěl stírat základní rozdíly ve výstavbě (vypůjčíme-li si Veltruského označení) dramatu a románu nebo třeba filmu apod. Spíše je zde patrná neustálá snaha ukázat, že drama je stejně jako román smíšeným žánrem, že v obou případech můžeme mluvit o směsici mimetických a diegetických prvků.

Důležitým vedlejším efektem, oním pozitivním natahováním naratologie, je pak i přehodnocování zavedených pojmových kategorií, které se mnohdy ukazují jako příliš restriktivní. Na příkladu oslovení obecnstva v části *parabase* Aristofanova *Míru* ukazuje Richardson jistou naratologickou obsesi implicitním autorem (*implied author*): „Jestliže popřeme, že toto je řeč skutečného historického Aristofana, pak se zdá, že jsme lapeni uvnitř narativních teorií, které z principu popírají možnost jakékoli přímé komunikace mezi autorem a obecnstvem... V této pasáži není žádný idealizovaný dramatik oslovující implikované diváky; místo toho je to skutečný autor...“<sup>88</sup>

Stejně tak ovšem určité nuance, které s sebou (nejen) naratologické pojmy nesou, mohou nasvítit systém na straně teoretiků dramatu. Když například Veltruský rozebírá krajní případ monologičnosti, tedy zprávy poslů, překvapivě dodává: „... stačilo by téměř jen vynechat ‚Posel‘, které je zprávě předesláno, aby se přímá řeč změnila v poznámky, které, jak víme, jsou pronášeny přímo básníkem.“<sup>89</sup> Takové ztotožnění autora s vyprávěním a potažmo s poznámkou sice dává smysl v rámci Veltruského hierarchického systému dominantních a podřízených složek a v rámci jeho chápání autora jako „ústředního subjektu“, ale jinak je zavádějící a minimálně z něj vypadá akt vyprávění (*narration*) jako určitý mezistupeň. I jinde se v rámci svého pevně sevřeného systému, který jinak inspiruje k celé řadě zajímavých otázek, dopouští Veltruský určitých zjednodušení, když například tvrdí, že „děj epický má

---

<sup>85</sup> Richardson (1988), shrnutí oněch šesti rolí na s. 209-11. Už zde pracuje se svým konceptem generativního vypravěče, který je však podrobněji vysvětlen v druhé jeho zmíněné studii, viz Richardson (2001).

<sup>86</sup> Richardson (1988), s. 203. K Beckettovu *Not I* se znovu vrací Richardson (2001), s. 688-9.

<sup>87</sup> Mám na mysli zejména společnou studii Nünning – Sommer (2008), ale za pozornost stojí i Sommerovo přehledné heslo „Drama and Narrative“ v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (= Sommer 2005)

<sup>88</sup> Richardson (1988), s. 208. Jinak ovšem Richardson považuje konstrukt implicitního autora za plodný a pracuje s ním (s. 206-7).

<sup>89</sup> Veltruský (1999), s. 62.

sklon k lineárnímu přiřazování motivů“ oproti stupňovitě rozvíjenému ději dramatickému.<sup>90</sup> Leckdy komplikovaný popisný systém prolepsi a analepsi není manýrou teorie, ale právě snahou o postihnutí komplikovaných časových vztahů v epickém žánru, které nelze vystihnout „lineárním přiřazováním“.

Hned dvojitý problém pak představuje četba. O četbě dramatu například Veltruský říká, že „v čtenářově mysli ovšem zpravidla spolu s přítomnou scénou probíhá i jednání, které je očekáváno v ostatních dějových liniích“. Mám za to, že totéž bychom mohli říci o četbě „epiky“, a z fenomenologické perspektivy to o četbě obecně ukázal Iser.<sup>91</sup> Naopak o četbě monologických útvarů Veltruský říká, že „při souvislých vyprávěních upíná čtenář svou pozornost plně na vyprávěnou příhodu, kdežto na přítomnost druhé osoby téměř zapomíná.“<sup>92</sup> Totéž bychom mohli říci pro změnu o četbě dramatu. Čtenář přeci nevidí stále sjednocující jeviště; ostatně už v úvodu má Veltruský důležitou poznámku, že si čtenář dramatu „mnohdy nepředstavuje“ dramatické osoby jako herecké postavy a dějiště jako jeviště.<sup>93</sup> Konečně je to Veltruský, kdo říká, že „[v dramatu]... situace neexistuje vně jazykového projevu, ale je jím teprve utvářena“, a hned vzápětí do první skupiny „k určení situace“ řadí například „přímé popisy, charakteristiky, vyprávění atp.“<sup>94</sup> O něco dále pak obě skupiny vymezuje vůči poznámkám a říká, že „vesměs náleží do dialogu samého.“<sup>95</sup> Ačkoli tedy Veltruský proti sobě poměrně ostře staví odlišení monologické a dialogické výstavby, právě v momentu určování situace, která v tomto odlišení výstavby hraje důležitou roli, se do výstavby dialogické dostávají monologické prvky. To je jen jeden z možných příkladů, který bychom mohli nalézt. Veltruský si to však dobře uvědomuje a řešení nachází v hierarchizaci, kdy monologické útvary, které se „uplatňují při výstavbě dramatu“, chápe jako útvary podřízené. Mám za to, že jeho následná teze – „Rozlišení básnických druhů není tedy dáno rozdílností jejich prvků, nýbrž rozdílností hierarchie, v nichž každý z nich seskupuje tytéž prvky“<sup>96</sup> – nás obloukem vrací k problémům, jež se snaží tematizovat výše uvedení teoretici, kteří také neříkají, že výstavba (nebo Veltruského hierarchizace) je v románu nebo dramatu tatáž, a stejně jako Veltruský se ptají, jaká je role

---

<sup>90</sup> Veltruský (1999), s. 88.

<sup>91</sup> Veltruský (1999), s. 90. Srov. Iser (1972).

<sup>92</sup> Veltruský (1999), s. 74.

<sup>93</sup> Veltruský (1999), s. 9.

<sup>94</sup> Veltruský (1999), s. 44 a 45.

<sup>95</sup> Veltruský (1999), s. 47.

<sup>96</sup> Veltruský (1999), s. 75.

narativních prvků při výstavbě dramatu, anebo naopak, jaká je role dramatických prvků při výstavbě románu. Nepřeženeme snad příliš, řekneme-li, že Veltruský zároveň anticipuje některé dílčí problémy naratologických analýz, jako třeba již zmíněnou otázku implicitního autora a problém hlediska (*point of view*)<sup>97</sup>.

Je však třeba hned doplnit, že tyto studie, jak ostatně občas jejich název napovídá, jsou zaměřeny především na moderní drama, takže se v nich objevují spíše Brecht, Shaw, Stoppard, Pinter, Beckett, než naše slavná athénská trojice; odkazy na antiku se většinou omezí pouze na sbor. V antickém dramatu je však situace ještě o něco komplikovanější, protože odpadá, jak už bylo řečeno v souvislosti s Taplinem, jedna důležitá složka, a to (scénické) poznámky, které Veltruský chápe jako „základní prostředek významového sjednocení dialogu“.<sup>98</sup> V případě tragédie tak nejen vyprávění, ale i poznámka jakožto prvek, který stojí na pomezí narativity a vizualizace, je součástí vnitřní výstavby. To nás přivádí k poslednímu problému. De Jong navrhuje, což je jediný úkrok, který může učinit, abychom v souvislosti s řeckým dramatem používali naratologické pojmy jen na tzv. *embedded narrative* (vložené vyprávění).<sup>99</sup> I když takové úzké vymezení může na první pohled dobře fungovat, není zcela jasné, jak vymežíme a izolujeme samo vložené vyprávění. V případě tragédie jistě nebudeme mít problémy třeba s řečí posla, což ostatně demonstruje de Jong v již zmíněné monografii (de Jong 1991) a v jisté zkratce jsme to viděli už u Veltruského. Ovšem v případě prologu nebo sborových pasáží se brzy ukazuje, že (vložené) vyprávění se prolíná s ukazováním a ustavováním fikčního světa (viz níže). Vyprávění však není neseno jen takovými velkými celky. Jak přesně říká Pavis, „vymezit vyprávění je obtížné, neboť hra (zejména klasické a klasicistní drama) je řada často velmi dlouhých rozhovorů, v jejichž rámci každá postava vytváří vlastní promluvu a odkazuje na fakta, jež se udála mimo jeviště“.<sup>100</sup> Navíc, kdyby například v průběhu *stichomythie* řekla osoba X osobě Y, že se jí stalo Z, jednalo by se podle Genettovy minimální definice již o vyprávění a příběh.<sup>101</sup> Mohli bychom tedy mluvit v takovém případě o vloženém vyprávění? Krom tohoto problému

---

<sup>97</sup> Veltruský (1999), s. 54-5. Oboje v souvislosti s přímou řečí.

<sup>98</sup> Veltruský (1999), s. 50. Tamtéž říká, že „bez poznámek se neobejde žádné drama“, i když dále pak oproti přímým řečem poznámky chápe jako složku podřízenou. (s. 57). Veltruského pasáže o poznámkách (s. 47-57) každopádně patří k těm nejpodnětější. Srov. též Veltruský (1994b), s. 96, kde uvádí také poučný odkaz na Ingardena.

<sup>99</sup> De Jong (2004a), s. 7 a (2006), s. 75.

<sup>100</sup> Pavis (2003), s. v. „vyprávění“, s. 425.

<sup>101</sup> Genette (1988), s. 18-20.

s vymezením vloženého vyprávění nakonec není ani jasné, co nového nám takový postup říká o vyprávění nebo dramatu obecně.

Přesto že by všechna výše nadhozená témata zasluhovala důkladnější rozpracování, ukázalo snad alespoň toto stručné naznačení zbytečnost bránění hranic „čisté“ naratologie. Drama a divadlo ovlivňovaly román či obecně epický žánr hned trojím způsobem. Zaprvé z hlediska estetiky: Sem patří ona jamesovská otázka, jaká forma románu působí opravdověji a neruší fikční iluzi, jestli vypravěčská, anebo dialogická, tedy otázka spojená s problémem *showing a telling*. Zadruhé, drama fungovalo a funguje i jako zásobárna terminologie pro popis prozaických textů (scéna, postava, protagonista, peripetie, dále trojice dramatická scéna / situace / intenzita, kterou najdeme u Genetta, ironie atd. Stanzel na jednom místě dokonce mluví o „dramatizování zprostředkovanosti“ a například Hemingwayovy *Zabijáky* označuje jako „dramaticko-scénickou povídku“).<sup>102</sup> Zatřetí, některé narativní experimenty se odehrávaly nejprve v dramatu a předcházely realizaci v románu.<sup>103</sup> Drama tak znovu ovlivňuje a možná i „natahuje“, ovšem v pozitivním slova smyslu, koncepty naratologie. Z badatelů, kteří neodmítají při svých analýzách antické tragédie koncepty naratologie, je třeba zmínit na prvním místě Lowe, který se jako jediný zaměřuje důkladněji na vztah tragédie, jakožto zcela nového média, k epice a na vliv, jaký má tento vztah na výstavbu tragédie.<sup>104</sup> Lowe přímo mluví o „naratologickém tlaku“, „naratologické novosti“, o „nové narativní formě“; někdy naratologickou terminologii přehání právě tím způsobem, který zřejmě vadí de Jongové (nebo by vadil Veltruskému aj.).<sup>105</sup> Dále musí být jmenován Markantonatos, který také přináší zajímavý úvod do naratologické perspektivy, a spolu s ním i Goward.<sup>106</sup> R. B. Rutherford (2007, viz níže kap. 3. 2. 1.) se pro změnu snaží naratologická hlediska aplikovat na studium sboru. Lamari představuje určitou alternativu k celé této poznámce; vychází v podstatě z téže literatury, která je uváděna zde (krom Veltruského samozřejmě), ale směr jejího výkladu je odlišný.<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> Stanzel (1988), s. 15, 227.

<sup>103</sup> Nünning – Sommer (2008), s. 336, Sommer (2005), s. 120, Richardson (1988), s. 199, 204-5.

<sup>104</sup> Lowe (2003), s. 157-87.

<sup>105</sup> Úplně zbytečně na jednom místě říká (s. 175), že díky neexistenci opony „hra musí signalizovat konec tím, že učiní prázdným narativní prostor“. Tím zapomíná, že dříve (s. 169) sám odlišil prostor primárního a sekundárního narativu. Striktně vzato, narativní prostor (= prostor sekundárního narativu) nehraje roli při opouštění scény. Narativní prostor představuje jen jednu z protínajících se prostorových úrovní.

<sup>106</sup> Markantonatos (2002), s. 1-28. Goward (1999).

<sup>107</sup> Lamari (2010), s. 5-16.



### 1. 3. Nábožensko-rituální close reading

Zhruba od konce šedesátých let dvacátého století se zvyšuje zájem o zkoumání role rituálu a náboženství v tragédii, který jde tentokrát ruku v ruce s inspirací z antropologie. Místo hledání determinujících rituálních počátků tragédie nebo (každoročních) rituálních schémat se pozornost obrátila „na rituální jazyk užitý v tragických textech“, případně, jak říká Easterling, „na spojení mezi rituálním jednáním a jednáním v tragédii“.<sup>108</sup> Můžeme říci, že hrdina zprostředkovaný epicko-lyrickou tradicí přestal být jen literární postavou uzamčenou v jednotě díla a vrátil se do svého kultu. Ostatně Burkert tvrdí, že básníky byl *vždy* viděn prizmatem kultu, „skrze médium jejich zkušenosti řeckého náboženského života.“<sup>109</sup> Je to právě Burkert, kdo se ve své vlivné studii znovu obrací nejen k možným počátkům tragédie, ale k univerzálnímu smyslu oběti vůbec a říká, že „podstata oběti stále prostupuje tragédií dokonce v její dospělosti. V Aischylovi, Sofoklovi a Eurípidovi stále zůstává na pozadí, pokud ne přímo v centru, vzorec oběti, rituálního zabíjení, *θύειν*.“<sup>110</sup> Burkert sice v samém úvodu své studie jasně říká, že „bychom neměli očekávat, že můžeme redukovat tak komplexní fenomén, jako je řecká tragédie, na jediný vzorec původu“<sup>111</sup>, avšak i takové postulování centra („základní situace oběti: člověk tváří v tvář smrti“) samozřejmě může produkovat jednostranné interpretace některých momentů v tragédiích a v posledku, ač v rámci jiné konceptualizace, vytváří spojovací linii ke starší ritualistické škole.<sup>112</sup> Ačkoli jsou základní teze cambridgeské ritualistické školy dnes překonány, jazyk a jakýsi nevyřčený, v pozadí však přesto přítomný předpoklad zůstávají podobné. Tato podobnost zřetelně vyvstane, když se ohlédneme zpět kupříkladu ke slavnému exkurzu Murraye: Obsah tragédie se sice vzdálil Dionýsovi, ale „formy tragédie si zachovávají jasné stopy původního dramatu Smrti a Znovuzrození Ducha Roku“<sup>113</sup>. Zde je také vhodné připomenout, že ovlivněna (tautologicky) může být i samotná práce s prameny. Nejzřetelnější to je

---

<sup>108</sup> Easterling (1988), s. 87.

<sup>109</sup> Burkert (1966), s. 116, pozn. 66.

<sup>110</sup> Burkert (1966), s. 116. K univerzálnímu smyslu oběti zejm. s. 109-111, 113.

<sup>111</sup> Burkert (1966), s. 87.

<sup>112</sup> Určité shrnutí, kam míří jeho vlivná studie, uvádí Burkert (1966) v odstavci na s. 115.

<sup>113</sup> Murray (1912), s. 342. (V citaci ponechávám velká písmena originálu, protože zřejmě představují určitý důraz Murraye.) Jistě, směr je zde jiný než Burkertův a Murray promítá do tragédie schéma typické pro různé oslavy vracejícího se božstva (agón, pathos, posel, thrénos, anagnórise, resp. theofanie). Protože rozpoznání ve smyslu oslavy theofanie v tragédii jaksi chybí, Murray musí právě toto určit jako původní funkci satyrského dramatu (s. 344), v němž je překonávána temná struna předchozích tří tragédií a v němž se navrácí Dionýsos.

v momentě, kdy Burkert považuje za „jednoznačný doklad“ něco tak problematického, jako je *thymelé*.<sup>114</sup>

Nicméně, výše už bylo zmíněno, že mýtus může v tragédii ledačos dořici, a totéž platí pro rituální nebo obecně náboženskou zkušenost, kterou naopak někdy zcela opomíjí literární interpretace.<sup>115</sup> Na následujících stranách budou uvedeny dva způsoby kladení důrazu na rituální/náboženskou zkušenost, přičemž, jak už bylo řečeno, pozornost bude věnována hlavně interpretačnímu postupu, který razí Sourvinou-Inwood.

Helene Foley i P. E. Easterling zdůrazňují společné rysy rituálu a divadla: „Rituál, jako tragické divadlo, zahrnuje inscenování, symbolická gesta, strojení se a hraní rolí. Jak rituál, tak drama mohou poskytnout zkušenost konečnosti a hranice, která ustavuje nebo potvrzuje spojení mezi minulostí a přítomností, jednotlivcem a společností stejně jako mezi člověkem, bohem a přírodou.“<sup>116</sup> Zároveň však obě stojí na pozici, kterou Friedrich označuje výrazem: „*drama užívá rituály*“, v protikladu k tezi „*drama je rituál*.“<sup>117</sup> Easterling tak odmítá mluvit v souvislosti s rituálem o „anomálii“, pokud je v tragédii zobrazen nezvyklým způsobem, třeba jako směsice několika rituálních prvků. Argument je jednoduchý: nemůžeme mluvit o přesné reprezentaci ve fikční situaci, neboť „co je představováno v divadle, je podobné i jiné než život, o kterém tvrdí, že ho imituje, podobné v tom, že poskytuje obrazy ‚reálného života‘, nepodobné, protože už z definice je předstíráním.“<sup>118</sup> Ač provizorně, navrhuje Easterling mluvit v souvislosti s rituálem o „metafoře“.<sup>119</sup> Zacházení s rituální metaforou však zároveň přejímá jakousi funkci rozšíření literární analýzy, respektive může směřovat obojí. Patrné je to na způsobu, jak Foley i Easterling čtou Eurípidovu *Élektru*. Foley shrnuje: „Vzorce rituálu a mýtu jsou drženy před protagonisty jako mapy, které jsou oni schopni jen

---

<sup>114</sup> Burkert (1966), s. 101-102. Slyšíme opět o centru: „Ale *thymelé* nemůže být odděleno od *thyein*. Jednalo se původně o blok nebo lavici, na které byla oběť zabita a rozčleněna? Vzpomínka na oběť stojí v centru dionýského představení“ (s. 102.).

<sup>115</sup> Tak např. Lloyd (1986), s. 15-16 chápe vraždu Aigistha (navíc vraždu hostitele) při aktu oběti v Eurípidově *Élektře* jako cosi nezávadného a jako potvrzení uvádí nesmyslně paralelu z *Hérakla*.

<sup>116</sup> Foley (1985), s. 64.

<sup>117</sup> Friedrich (1996), s. 269. Friedrich přitom tragédii označuje za „literární drama“, které se vyvinulo z „rituálního dramatu“ (s. 272).

<sup>118</sup> Easterling (1988), s. 98-99. Henrichs (2004), s. 190 přímo říká, že tragici jsou spíše zaujati převrácenými rituály a abnormalitou než rituální normou.

<sup>119</sup> Easterling (1988), s. 98-99, 101. Podobně Foley (1985), s. 60-61. V závěru své studie se však Easterling více kloní k užšímu vztahu tragédie a rituálu: „... Zdá se, že získáme více ze zdůraznění podobnosti mezi tragédií a rituálem, a zvláště z jejich potenciality znamenat rozdílné věci pro rozdílné lidi, než z trvání na odlišnostech, které mezi nimi mají být vytyčeny.“ (s. 109). Tento obrat samozřejmě kritizuje Friedrich (1996), s. 270.

nesprávně přečíst, jako když promění oběť v jatka, jatka v úžasné vítězství, Apollónovu věštbu v travestii spravedlnosti a manželství a narození v příležitost pro podvod a smrt. Élektriny představy hledají autoritu v rituálu, *ale namísto toho reflektují její vlastní odcizení a sebeklam.*<sup>120</sup> Rituální slovník tedy nejen zvýrazňuje některé scény vzhledem k náboženské zkušenosti obecnstva a vytváří, třeba jako v případě Hérakla, nový obraz héroje, který je v kultu uctíván, ale představuje i další rovinu, která potvrzuje naši interpretaci. Stejně jako v případě poukazu jednoho textu k jinému, třeba pod hlavičkou intertextuality, se jedná o extenzivní rozšíření významu.

Christiane Sourvinou-Inwood, oproti prvnímu přístupu, nechápe rituální slovník pouze jako metaforu nebo možný významotvorný prvek ironie. Klade si za cíl rekonstruovat, jaký smysl dávala tragédie dobovému obecnstvu, resp. jak a na základě čeho obecnstvo utvářelo význam tragédie v průběhu jejího představení. Řečeno jejími slovy, usiluje o „rekonstrukci konceptuální mapy antického obecnstva“, kterou sdílelo s tragickým básníkem, přesněji tedy „perceptuálních filtrů obecnstva“ nebo alespoň „parametrů determinujících předpoklady, které utvářely tyto filtry“; samozřejmě do té míry, pokud je to možné.<sup>121</sup> Proti možným (a snad i skutečným, ale nezmiňným) výtkám, že athénské obecnstvo nebylo homogenní, jednoduše argumentuje tím, že nehomogenost obecnstva „neovlivňuje základní fakt, že sdílelo základní kulturní předpoklady, které utvářely percepce a které byly podstatně odlišné od našich.“<sup>122</sup> Základní tezí Sourvinou-Inwood je, že tragédie byla „mimo jiné, avšak velmi podstatně, také diskursem náboženského zkoumání, tedy místem, kde byl v 5. století prozkoumáván a propracováván náboženský diskurs athénské *polis*“.<sup>123</sup> Ačkoli

---

<sup>120</sup> Foley (1985), s. 45, kurzíva doplněna. Podobný slovník vidíme na s. 44: „V Élektře se rituál nestane, tak jako v Aischylovi, zdrojem formy nebo integrace. *Postavy jsou příliš odcizené svými překroucenými fantaziemi a nehérojskými životy, než aby našly místo v normálních způsobech náboženského života a společnosti*“ (kurzíva doplněna). Élektra si dokonce „romantizuje svou osamocenost a ztraceného bratra do té míry“, že nepozná ani bratra, ani posla (s. 43). Tento důraz poněkud překrývá možnost, že nerozpoznání posla lze chápat jako zajímavou a pokračující hru na bázi konvencí žánru. Už ve v. 759-60 se Élektra nervózně ptá koryfaia, kde je posel, a je ujištěna, že ten určitě přijde. Probíhá tak dvouúrovňová komunikace: 1) vnitřní, v rámci fikce, znovu přispívá k vykreslení Élektry a podtrhuje zajímavě časovou rovinu, 2) vnější směrem k obecnstvu a jeho očekávání. (Termíny vnitřní a vnější komunikace používá pro toto známé místo de Jong [1991], s. 119; srov. zejména Winnington-Ingram [2003], s. 54-5.)

<sup>121</sup> Sourvinou-Inwood (2005), s. 295. Srov. Sourvinou-Inwood (2003), s. 16.

<sup>122</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 5; 291-2.

<sup>123</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 4-5. Podobně, ale lidštěji poznamenává Parker (2005), s. 146, že oproti oficiálnímu a individuálnímu způsobu náboženské řeči, „tragédie rozšiřuje naše povědomí o tom, co bylo v Athénách pátého století možné si myslet a představovat si o bozích, čeho se na nich bát.“

zde i jinde slyšíme ono „mimo jiné“<sup>124</sup>, je to právě náboženský diskurs a základní kategorie řeckého náboženství, tj. „nepoznatelnost“,<sup>125</sup> co hraje hlavní roli při čtení jednotlivých tragédií. Přitom „prozkoumávání“ nebo problematizace v žádném případě neznamena kritiku náboženství, ale je prostě svého druhu artikulací. Důraz kladený zejména na nábožensko-rituální zkušenost obecnstva a na rituální kontext uvádění tragédií (tragédie jsou „rituální představení“) je tu tedy mnohem přímější, lépe řečeno všudypřítomný. Možná je tomu tak i proto, že kategorie „náboženství“ se stává vlastně zastřešující a skrze ni se artikuluje jak vztahy mezi jedinci (*Alkéstis*), tak třeba genderový diskurs (*Médeia*).

Praktická stránka věci je naznačena už ve dvou článcích věnovaných *Antigoně*, v nichž Sourvinou-Inwood přichází, inspirována *readers-response* kritikou, se zajímavým a na první pohled jistě sympatickým pokusem o odmítnutí „listování“, tedy už zmíněného procesu zpětného čtení.<sup>126</sup> Na základě podvojného vztahu obecnstva ke světu tragédie, který však nebyl statický, ale byl manipulován v každé tragédii, postuluje dva typy textuálních (manipulativních) prostředků: „distanční“ (*distancing*), které vzdalují svět i jednání tragédie a ostře ho odlišují od obecnstva, a naopak „zaostřovací“ (*zooming*).<sup>127</sup> Ve vztahu „distance“ a „zaostřování“ tak obecnstvo dává tragédii smysl. V rámci jednotlivých tragédií se pak krok za krokem sledují různé způsoby aktivování této „anachronistické kamery“, jak tyto prostředky vtipně označuje Helene Foley<sup>128</sup>, ať už se jedná o užití například rituální terminologie, o znalost mýtu, kterou obecnstvo disponuje, nebo prostě o sociální skutečnost. Tímto způsobem je pak například začátek *Antigony* čten následovně:<sup>129</sup> Antigona se schází s Isménou mimo palác, dvě ženy jsou tedy na místě, které jim nepřísluší. Už tím

---

<sup>124</sup> Např. Sourvinou-Inwood (2005b), s. 10-11. Zvláště zajímavá je pasáž v Sourvinou-Inwood (2003), s. 415, kde zdůrazňuje, že je „metodologicky nebezpečné nadřazovat a priori jeden aspekt tragédie, v tomto případě (tj. v případě způsobů zakončení Eurípidových tragédií) děj nad všechny ostatní.“ Nezdá se totiž, že by se tohoto metodologického varování příliš držela.

<sup>125</sup> Srov. Sourvinou-Inwood (2000), s. 20: „S absencí zjevení, posvátných knih a profesionálního, božsky posvěceného kněžství je spojena skutečnost, že centrální kategorií řeckého náboženství je nepoznatelnost, tedy víra, že lidské vědění o božském a o správném způsobu jednání ve vztahu k němu je omezeno a ohraničeno. Vnímání, že artikulace náboženství skrze určité systémy *polis* je lidským konstruktem vytvořeným za určitých historických okolností a otevřeným změně za změněných okolností, je podle mého názoru spojeno s tímto vědomím nepoznatelnosti božského světa a nejisté povahy lidských vztahů k němu“ (dále s. 21-23).

<sup>126</sup> Sourvinou-Inwood (1989), s. 135. Podobně, kritikou „ortodoxního způsobu čtení celku tragédie“, uvádí svou další studii Sourvinou-Inwood (1989b), s. 141.

<sup>127</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 22-23; Sourvinou-Inwood (1989), s. 136.

<sup>128</sup> Foley (1995), s. 135.

<sup>129</sup> Sourvinou-Inwood (1989), s. 138.

jsou u obecnstva negativně zařazeny, navíc obecnstvo hned z úvodní řeči poznává Antigonu, což „mohlo aktivovat vnímání, že tyto dvě ženy patří do zvrácené rodiny.“ Naopak v osmém verši slova „*kérygma*“ a „*stratégon*“, vztahující se na zatím nejmenovaného Kreonta, mohla fungovat jako „zaostřovací prostředek“, který způsobil, že obecnstvo vnímalo Kreonta a jeho autoritu pozitivně v rámci athénských institucí a autority *polis*. Už tento rozbor začátku Antigony se zdá být předbíhán znalostí celku, minimálně ze strany Sourvinou-Inwood; nicméně způsob, jakým chápe „distanční“ a „zaostřovací“ prostředky, je snad zřejmý. Důraz na náboženský diskurs se ukazuje ještě zřetelněji v případě čtení Eurípida, který je obzvlášť zatížen „kulturně determinovanými způsoby četby“. Zde je zároveň patrná selektivnost celého přístupu. Nejprve Sourvinou-Inwood skrze perceptuální filtry obecnstva vyvrací jednoduché vnímání figury *theos apo méchanés* jakožto pouhého divadelního, případně ironického prostředku pro ukončení tragédie. Naopak tvrdí, a to i na základě Aristotela, že obecnstvo vnímalo tato božstva jako epifanie a skutečné reprezentace božstev kultu.<sup>130</sup> Dále, Aristofanova komedie, která založila moderní čtení Eurípida jako kritika náboženství a atheisty, nepopisuje percepci obecnstva a ani o to neusileje, „protože často můžeme vidět, že si klade za cíl překroucení obvyklých perceptorů; a právě to ji dělá komickou.“<sup>131</sup> Eurípidés pouze explicitněji ukazoval temnější stránky bohů a pokládal zneklidňující otázky, ale „kritika byla artikulována jen proto, aby byla vyvrácena“, především skrze božstvo *apo méchanés*.<sup>132</sup> Byla-li řečena dramatickou postavou taková slova na adresu bohů, jaká obsahuje například xenofanovská variace v *Héraklovi*, nejednalo se o žádný problém, protože „centrální pojetí nepoznatelnosti v řeckém náboženství umožňovalo, aby spekulace takového druhu byly jednoduše artikulovány.“<sup>133</sup> Smrtníci koneckonců nemohli vědět, jestli jsou bozi soběstační a opravdu nic nepotřebují. (Otázkou je, můžeme dodat, jak na tom byl Héraklés jako postava dramatu.) V případě Hérakla naopak

---

<sup>130</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 5-8, 292-293. Aristotelés (*Poet.* 1454b) totiž říká, že lze použít „božského zásahu“ pro věci, „které se staly dříve a o nichž člověk nemůže vědět, nebo pro ty, které se stanou později... bohům totiž přisuzujeme schopnost všechno vědět“. Sourvinou-Inwood toto čte: „... bohové jsou pro toto [užití] vhodní, protože ve skutečném životě ‚my‘ připisujeme bohům moc vidět vše – jinými slovy, toto užití bohů je, v omezené míře, mimetické vzhledem ke skutečnosti obecnstva“ (s. 8). A dále prý z toho můžeme dedukovat následující: „Aristotelés chápal, že obecnstvo vnímalo percepci a vztah tragických postav k bohům, kteří se objevili v tragédii *apo méchanés*, jako ekvivalenty percepcce a vztahu obecnstva k božstvům jejich žité reality – tedy jako vážné božské bytosti, schopné, mimo jiné, vidět vše.“

<sup>131</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 294-295.

<sup>132</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 297.

<sup>133</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 373.

hrálo mnohem větší roli, že obecenstvo jednak vnímalo (resp. se mu v průběhu děje aktivovalo), že je tento hrdina úzce spojen s nemírností a s překračováním limitů daných smrtelníkům, a není tedy nevinným hrdinou; zároveň vědělo, že jeho utrpení má širší rámec zbožštění; dále mohlo vnímat i to, že Héra měla potrestat Hérakla, protože byla bohyní chránící manželství; a konečně „řecká mentalita upřednostňovala umírněnost, takže Héraklův exces, zahrnující i jeho dobrý osud, skutečnost, že je synem Dia a největším a nejsilnějším hrdinou, jsou ‚vybalancovány‘ excesem utrpení.“<sup>134</sup> Ačkoli Sourvinou-Inwood stále proklamuje zkoumání náboženství nebo i už zmíněné temné stránky, důraz, který je kladen především na onu základní kategorii řeckého náboženství, aktivaci kultů, skrze které obecenstvo vnímalo postavy tragédie, a v neposlední řadě na epifanie *apo méchanés*, strukturuje a směřuje tragédie v jejím podání často právě k onomu „vybalancování“. To je patrné i v na první pohled tak podivných tragédiích, jako je Eurípidova *Élektra* a *Orestés*. V *Élektře* sice obecenstvo sleduje narušený rituál, tj. vraždu Aigistha, a celá tragédie se zaměřuje na problematizaci role Apollóna a jeho věštby (a samozřejmě lidských vztahů a pomsty), ale nemuselo to nutně vnímat jako kritiku Apollóna, nýbrž „jako ilustraci temné stránky života; jakmile je jednou člověk chycen v kruhu destrukce, bude následovat mnoho utrpení. Ale nakonec bude Orestés zachráněn. Takže, bude-li člověk jednat podle božských pokynů, i když nedávají žádný smysl nebo se zdají nesprávné, bude zřejmě následovat intenzivní utrpení, ale pak také nastane konec utrpení i sebe-zachraňující destrukce.“<sup>135</sup> Podobně je tomu také v případě „velmi temné problematizace“ v *Orestovi*. Bozi jsou nepochopitelní, ale i když už si lidé myslí, že je bozi opustili, není to pravda, „pokud následovali jejich vůli“.<sup>136</sup> Ve svém odmítnutí ortodoxních způsobů čtení mluvila Sourvinou-Inwood o „komplexitě“, „polysémiích“, „ambivalencích“, „multivokalitě“ a „válčících diskurzech“.<sup>137</sup> Multivokalita atd. však fungují jen tehdy, pokud je tragédie přenesena pryč od diváka. Ten je totiž v pojetí Sourvinou-Inwood, podle mého názoru, nábožensko-kultickou zkušeností, mytologií a základní kategorií řeckého náboženství, tj. nepoznatelností, odsouzen „k přímočarému rozvíjení jednoduchého, monosémického sdělení“, řečeno slovy

<sup>134</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 375.

<sup>135</sup> Sourvinou-Inwood (2005b), s. 14. Srov. Sourvinou-Inwood (2003), s. 350, kde říká, že toto vnímání *Élektry* bylo pro Athéňany, kteří měli za sebou již deset let války, nikoli temné, ale „uklidňující“.

<sup>136</sup> Sourvinou-Inwood (2005b), s. 20. Podobně Sourvinou-Inwood, (2003), s. 402, kde sice mluví o „otevřených otázkách“, ale zároveň o „uklidňujících odpovědích“ nebo přinejmenším „uklidňujícím rámci“.

<sup>137</sup> Sourvinou-Inwood (1989), s. 135.

z téhož souvětí, která však Sourvinou-Inwood kriticky adresovala ortodoxním způsobům četby.

#### 1. 4. Performance criticism

V rámci interpretačních důrazů se doposud mluvilo o tragédii jen jako o textu a o jejích autorech jako o (tragických) básnících, ačkoli už v úvodu bylo řečeno, že tragédie jsou součástí a dalším projevem tzv. *performance culture*. Oba výše uvedené přístupy spojuje v základní rovině práce s textem založená na hledání slovních spojnic, ať už v rámci jedné či mezi několika tragédiemi, a na identifikaci specifického slovníku. Důraz na rituálně-náboženské prvky v tragédii přitom činí důležitý krok směrem k původnímu obecnství tragédie a k jeho žitému náboženství, zůstává však na různých úrovních reprezentace, která se ukazuje ve vztahu kontext-text, ačkoli vztah kontext-text zde samozřejmě znamená konstruování z celé řady diskursivních polí. Snaha Sourvinou-Inwood vyhnout se zpětnému čtení vyzněla nakonec do ztracena, protože spolu s důrazem na rituální kontext se její interpretace vposledku stejně jen otáčela na slovních významech a kategoriích, které si předem vytkla jako fundamentální. „Porozumění rituálnímu jednání v tragédii je neoddělitelně spojeno se širší problematikou rekonstrukce scénického provedení“, říká Athina Kavoulaki a její poznámka představuje v rámci této práce vhodný přechod k *performance criticism*.<sup>138</sup>

Z hlediska přístupu skrze představení, tj. jednorázovou „událost“, se jedna z prvních otázek týká zachytitelnosti významů, které produkujeme při práci se stabilizovaným textem. Podstatnější však je, že *performance criticism* se snaží přinášet jinou perspektivu, ze které je nahlíženo jak utváření významu v průběhu „události“ představení (což se ne vždy daří, ale často v rámci *performance criticism* říká), tak samotné dílo a jeho status. „[...] Scénář bez jakéhokoli prostoru a příležitosti pro představení, ať už minulé nebo budoucí, není dramatem, ale jinou poetickou formou ovlivněnou dramatem,“ říká Oliver Taplin.<sup>139</sup> V přístupu *performance criticism* přestává být tragik jen básníkem a znovu se stává dramatikem i režisérem, který nepracuje jen se slovem, ale i s hudbou a tancem, a (literární) text se zase mění v nehotový scénář, ve kterém se v průběhu představení propojuje vizuální

---

<sup>138</sup> Kavoulaki (2008), s. 293.

<sup>139</sup> Taplin (1995), s. 96.

rovina s verbální. Řečeno antickou terminologií, autor je znovu chápán jako διδάσκαλος, který ἐδίδαξε τραγωδίαν, což znamenalo, že měl vyjma financování na starosti πᾶσαν τὴν τῆς τραγωδίας οἰκονομίαν, jak říká Athénaios o Aischylovi (I, 39, 8).<sup>140</sup>

Popularizace toho přístupu je nejvýrazněji spojena právě s pracemi Olivera Taplina; s jistou dávkou schematičnosti, jíž se zde nelze vyhnout, můžeme říci, že se nejprve jedná o jakési znovuobjevení divadla, které bylo na pořadu dne už koncem 19. a začátkem 20. st., a to zejména v souvislosti s archeologickým výzkumem antických divadel. Nemusíme se ani obracet k zavedeným jménům v zahraničí, protože tento vztah archeologie, divadla a filologie, resp. ovlivnění filologie na přelomu 19. a 20. st., je dobře naznačen už v pasáži, kterou v r. 1903 začíná svou studii Josef C. Čapek: „Od té doby, co vydal Julius Höpken svou disertaci..., v níž poprvé vyslovil mínění, že herci i sbor hráli v orchestře, a co Vilém Dörpfeld vyjádřil se podobně..., byla dramata řecká, jako jediný spolehlivý svědek náš pro V. stol., zvláště od filologů pilně vzhledem k této otázce rozebírána. *Není tedy divu, že již do roku 1896... vznikla o scenerii dramát celá literatura...*“<sup>141</sup> V souvislosti s *performance criticism* v podstatě podobnou situaci popisuje Eva Stehlíková, když říká, že zásadní Taplinova kniha, *The Stagecraft of Aeschylus* (dále jen SA),<sup>142</sup> „odstartovala nekonečnou řadu studií, v níž nejrůznější badatelé scénu po scéně přečetli nově texty řeckých tragiků...“.<sup>143</sup> Se znovuobjevováním divadla a produkováním „nekonečné řady“ nových studií je zároveň spojeno objevování „už celé literatury“, která se na řecké divadlo vlastně nikdy nepřestala vázat, ačkoli se stalo jistým vymežujícím klišé právě tuto návaznost v *performance criticism* přehlížet. Patrná je i kontinuita celé řady problémů, spíše řešených než vyřešených. Nepřekvapí proto, že rovněž problém, kterému se u nás podrobně věnoval v uvedené studii

---

<sup>140</sup> „Zdá se, že tragický básník zdědil také funkci a samotné označení *didaskalos* po sborových lyricích“, říká Herrington (1985), s. 40. Dále srov. s. 24-25, a Appendix IV B na s. 183-184. Termín διδάσκαλος, pozdější posun k označení ποιητής a další terminologické diference pojednává důkladně E. Reisch (1905), s. 402-406. Dále např. Bergk (1884) s. 52-54 a pozn. 175. Je pravděpodobné (Reisch), a podle některých jisté (Rehm [2002], s. 9), že pokud nebyl autor zároveň tím, kdo drama „režijně“ zpracoval pro divadlo, jako v případě několika Aristofanových komedií, nebyl uveden v oficiálních záznamech. Podle *hypothesí* k Aristofanovi, na které odkazuje Haigh (1907), s. 52, se jednalo například o *Vosy* a *Žáby* uvedené Filónidem, *Ptáky* a *Lysistraté* uvedené Kallistratem, přičemž praxe doplňování autora „textu / scénáře“ do záznamů, tak jak je známe my, je podle Haigha až pozdější a váže se na editační činnost gramatiků. Co se týče nápisů, ať už soukromých nebo oficiálních, ukazuje C. D. Buck (1889), že standardně byl uváděn právě *chorégos* a *didaskalos*, a z důvodu datace *archón*.

<sup>141</sup> Čapek (1903), s. 190. (Kurzíva doplněna)

<sup>142</sup> Taplin (1977).

<sup>143</sup> Stehlíková (2005), s. v. „Bádání o divadle“, s. 81.



Čapek a před ním už např. F. Groh nebo letmo J. Král<sup>144</sup>, totiž jaké místo v divadle zaujímal sbor a jaké herci, se i později znovu otevírá v celé řadě polemik, například mezi Rehmem a Wilesem na jedné straně a Arnottem na straně druhé. Tento problém rozhodně není uzavřen, stejně jako není (a snad ani nemůže být) uzavřena otázka po původním tvaru *orchestry*, kde zase pro změnu stojí Rehm a Wiles proti sobě. Zejména v případě tvaru *orchestry* existují v té či oné době jen určitá převažující mínění založená na interpretaci stále týchž tragédií a (re)kombinování stále týchž pozůstatků zdiva.<sup>145</sup> Když S. Scullion poznamenává, že „naše rekonstrukce divadla 5. století spočívá na zhruba dvaceti kamenech, které jsou rozmístěny ve čtyřech skupinách a zle poničeny časem“, neuvádí nás jen do rozsahu a charakteru těchto pozůstatků, ale ukazuje zároveň, co celá rekonstrukce obnáší a že veškeré hypotézy mají provizorní status, který interpreti také většinou připouštějí.<sup>146</sup>

#### 1. 4. 1. „Grammar of dramatic technique“

V poměrně nesourodém, a jak by se dnes zřejmě řeklo, interdisciplinárním *performance criticism* lze pak opět schematicky a zjednodušeně rozeznat dvě hlavní tendence. První, reprezentovaná Oliverem Taplinem a dalšími, které do značné míry inspiroval, spočívá v popisu „grammar of dramatic technique.“<sup>147</sup> Sám Taplin přitom neklade svůj přístup skrze „vizuální dimenzi“ tragédie do protikladu k literární kritice. Naopak říká, že se jedná „jen o jeden přístup“ v rámci literární kritiky, a později ho označuje jako „close reading“ představení.<sup>148</sup> Takové *close reading* může mít samozřejmě celou řadu podob: může být

---

<sup>144</sup> Groh (1895). Král se k tomuto jasně vyjadřuje v recenzi uvedené Grohovy studie (*LF* 22, 1895, s. 397-399). Jeho samostatná publikace (Král 1888) však stojí za pozornost spíše jako ukázka způsobu, jak se pracovalo a jak by se nemělo pracovat s prameny.

<sup>145</sup> V současné době získává převahu obraz divadla s orchestrou ve tvaru lehce nepravidelného čtverce a s mnohem menší kapacitou, než se obvykle uvádí (kolem jedné třetiny z uváděných 17 000), jak ho shrnul např. Goette (2007).

<sup>146</sup> Scullion (1994), s. 17. Srov. např. Moretti (1999-2000), s. 378 nebo Goette (2007), s. 116.

<sup>147</sup> „Grammar of dramatic technique“ je hojně citované slovní spojení E. Fraenkela z jeho komentáře k *Agamemnonovi*, konkrétně k v. 613 (Fraenkel 1950b, s. 305). Taplin tato Fraenkelova slova užívá jako určité motto v úvodu *SA* (s. 1). Jedním z kritérií, kterými Fraenkel posuzuje starší edice Aischyla, je, nakolik se autoři věnují „problematice dramatických technik a spojnicím, kterými jsou hry neoddělitelně spojeny s podmínkami daného jeviště“ (Fraenkel 1950a, s. 59.). Označování přístupů je samozřejmě vždy orientační. Například Mastronarde (2010), s. 14 a pozn. 39, nemluví ani o *performance criticism*, ale řadí se spolu s Taplinem, Hallernanem, Jensem, Kaimiem a dalšími pod kolonku formalismu, který zahrnuje „stylistické a formální studie, jež rozšířily naše povědomí o různorodých konvencích jazyka, dialogu, dlouhých řečí a scénické kompozice.“

<sup>148</sup> *GTA*, s. 4-5. Srov. Taplin (1995), s. 105.

například zaměřeno na příchody a odchody postav jakožto strukturační prvek dramatu obecně nebo na jeden konkrétní směr příchodu v rámci jedné konkrétní tragédie, dále na dramatický vztah sboru a postav, případně může „mapovat“ jen určité dramaticky zajímavé momenty, jako je například mlčení postav atd. Variace takového *close reading* jsou ostatně patrné i z různého zacílení jednotlivých Taplinových studií k Aischylovi a Sofoklovi.<sup>149</sup> Obecné shrnutí toho, co má být v rámci takové gramatiky „vizualizováno“, podává Taplin opět v úvodu ke *GTA* (s. 4): „... Pohyby a pozice postav, předměty, které drží a vyměňují si, věci, jež činí jeden druhému, jejich pohyblivé vztahy v prostoru a celkové tvarování těchto scénických událostí do smysluplných vzorců a sekvencí.“ Přitom v případě Taplina platí, že vše, co potřebujeme k této „vizualizaci“ představení a jeho *close reading*, máme k dispozici v samotných textech tragédií.<sup>150</sup> Tento důraz se pak přímo odráží v Taplinově problematickém pojetí *significant action*, v jakémisi předběžném pravidle, kterým je zhruba řečeno, že vše, co je v dramatu míněno autorem jako podstatné, je zároveň signalizováno slovy v textu.<sup>151</sup> Těžko se vztahovat ke koncepci, o níž sám její zastánce říká, že není a nemá být logicky bezchybná, že se však jedná o „argument na základě elementárního dramatického smyslu“.<sup>152</sup> Je však možné zastavit se u několika bodů. Hned prvním problémem *significant action* je velmi nejasné vymezení. Pokud vím, Taplin neříká, kde začíná a kde končí to, co je a co už není *significant*. Na jedné straně se zdá, že chápe *significant action* spíše jako určité sekvence či zlomy v rámci scén a vztahuje je především ke konkrétnímu jednání postav, případně k jejich prostorovým vztahům, na straně druhé mluví o „mlčení, tématu, scénickém jednání, obrazu, náboženském nebo intelektuálním problému“. Slyšíme znovu a znovu, že má-li cokoli z toho být důležité nebo *significant*, autor nad tím stráví čas a vyjádří to slovy.<sup>153</sup> Jediným parametrem k posouzení jsou tedy zřejmě slova (nebo snad načasování slov?). Těch je však v tragédii víc než dost, a proto se nutně musí jednat o nějaký výběr. V tom případě se však nabízí otázka, o jaký výběr jde a na základě

---

<sup>149</sup> Mám na mysli zejména Taplin (1971), (1972), (1983), a (1988). Pokud vím, Taplin se kromě *GTA* nikde samostatně nevěnoval Eurípidovi, což je dáno tím, že ho považuje za nejslabšího ze tří velkých tragiků a jeho dílo za nevyvážené (*GTA*, s. 28).

<sup>150</sup> Např. Taplin (1971), s. 25-26.

<sup>151</sup> *GTA*, s. 16-19. Velmi stručné shrnutí v souvislosti se scénickými poznámkami uvádí Taplin (1977b), s. 129-130. Na stejném principu pracuje rovněž s už zmíněným mlčením: „Když je mlčení důležitým mlčením, ostatní postavy mluví o mlčící osobě a jejím mlčení“ (Taplin [1972], s. 58.). Pojetí *significant action* v této podobě přejímá Mastronarde (1979), s. 2.

<sup>152</sup> *GTA*, s. 18. Srov. *SA*, s. 30.

<sup>153</sup> Taplin (1972), s. 97.

čeho má probíhat. Například v *Oidipovi na Kolónu* Antigona verbalizuje slepému Oidipovi celou řadu scénických momentů, jsou tedy na základě „elementárního dramatického smyslu“ všechny stejně *significant*, nebo jsou snad některé *significant* méně? Zrovna zde přitom Taplin vybírá sice velmi zajímavý, nikoli však slovy jasně vyjádřený moment, totiž ze které strany přichází Polyneikés.<sup>154</sup> Jednoduše řečeno, Taplin se ve svém pojetí *significant action* snaží nepříliš šťastně o překlenutí paradoxní situace (jak to sám označuje), kdy na jedné straně sice nemáme žádné scénické poznámky v dnešním slova smyslu, protože v původních textech/scénářích ani nebyly, a přesto nám na druhé straně právě text stačí, resp. má stačit k rekonstrukci a k vizualizaci představení. Staví-li celý problém takto, vnucuje se mu samozřejmě nějaký prvek, kterým by toto překlenul, jenže právě vnášení podivně hodnotících adjektiv jako „important“ a „significant“ apod., vztahujících se k intenci autora, je pro celou věc jen matoucí. Výsledkem je pak pozoruhodná souhra, kdy autor diváky slovy „upozorňuje“, kam klade ve své hře důraz, a diváci, stejně jako současný interpret, jsou s to správně identifikovat tyto důrazy míněné jako *significant*.<sup>155</sup> Přitom text/scénář je současně východiskem i potvrzením argumentu.<sup>156</sup> Další otázky můžeme položit opět na základě několika scén z *Alkéstidy*. Zde se např. ve v. 35 dozvídáme z úst Thanata detail, který obecnost ví samozřejmě už od začátku, totiž že Apollón má v ruce luk. Thanatos se k luku vrací hned ve v. 39, aby byl vzápětí Apollónem (v. 40) uklidněn, že on přeci má luk vždy, takže není před domem na stráži. Dotýkáme se tu „nevýznamného detailu“, jak Taplin označuje konvenční scénické rekvizity, které sice mají dopad na celkovou ekonomii hry, ale nejsou *significant*, nebo naopak právě toto označíme jako *significant*, protože zde autor strávil čas a věnoval tomuto detailu pozornost? Na tomto jednoduchém příkladu se ukazuje, že volnost vymezení umožňuje na straně interpreta notnou dávku libovůle pro označení (*in*)*significant*. Zadržím, scéna Apollóna s Thanatem funguje

---

<sup>154</sup> Taplin (1983), s. 160. Že to se slovy nejde tak jednoduše, je patrné i na *parodu* v *Choéforoi*, kde sice sbor „jasně“ říká „Poslán(a) z domu přišel(a) jsem...“ (v. 22: *ιαλτός ἐκ δόμων ἔβαν*), ale Taplin (SA, s. 336) se kloní spíše k možnosti, že přichází *eisodem*. Mimo jiné proto, že to Orestés nekomentuje jako výstup z domu, „jak by se dalo čekat.“

<sup>155</sup> Je zajímavé, jak se Taplinově pozici ze zcela odlišného východiska přibližuje Chancellor (1979), který na základě „implicitních scénických poznámek“ také pracuje s tím, co je a co není zamýšleno autorem jako podstatné. Podle Chancellora tím však autor neupozorňuje divácké publikum, ale primárně se mu jedná o čtenáře. Autor tedy musí vkládat tyto poznámky do textu, aby si čtenář byl s to představit divadelní ztvárnění. Chancellor přitom rozvíjí tuto divokou tezi na základě jakéhosi imaginárního, o to však rozšířenějšího knižního trhu.

<sup>156</sup> Na tautologickou formu argumentace upozorňuje Goldhill (1989), s. 176-179.

především v rámci fikčního světa dramatu: Thanatos nechodí do divadla, takže neví, že k Apollónovi patří luk, hlavním účelem je proto podnícení Thanatovy nedůvěry.<sup>157</sup> Apollón, patrně v bílém a s lukem, na začátku prologu vystupuje ze *skéné*, Thanatos v černém a s mečem (v. 74) přichází jedním z *eisodů* po samotné řeči Apollóna a tím prvním, co vidí, je ozbrojený Apollón hlídkující před palácem.<sup>158</sup> Snad s výjimkou příchodů / odchodů a jejich ohlášení a různých pobídek, kde je situace komplikovanější, platí tato podvojnost pro drtivou většinu tzv. implicitních či intradialogických scénických poznámek:<sup>159</sup> fungují v rámci fikčního světa, a zároveň směrem k nám osvětlují scénu. Až v třetím plánu si můžeme klást otázku, zda je tato podvojnost reflektována a stává se z ní pracovní nástroj sloužící k upoutání pozornosti diváka (Taplin), nebo k instruování čtenáře či pozdějšího režiséra (Chancellor). Odpověď na tuto otázku je asi takového druhu, jako když se ptáme, zda je každý námi dešifrovaný intertext intencionálně založený: z možných odpovědí nelze vytvářet pravidlo, protože ve hře je celá řada proměnných.<sup>160</sup>

Dále, není jasně řečeno, jestli *significant action*, nebo prostě všechno ostatní *significant*, má být v textu vyznačeno v momentě, kdy se odehrává. Pokud vím, Taplin se zabývá jen jediným příkladem a nikoli překvapivě dochází k závěru, že příjezd Atossy na vozu (*Pers.* v. 155), o kterém se však dozvídáme až ve v. 607, není *significant*, protože „vstupy na vozech... byly v raném divadle, kde ještě nebyla *skéné*, natolik běžnou záležitostí, než aby vyžadovaly zvláštní komentář“ (SA, s. 78). Taplin však zároveň tento příklad z *Persanů* elegantně převádí na svůj známý interpretativní koncept a vykládá jej jako „zrcadlovou scénu“ (*mirror scene*): samotné scénické jednání ve v. 155 nebylo podstatné, stává se jím až na základě vývoje hry, retrospektivně, když si Atossa uvědomí relativnost bohatství a královského luxusu. „Když je dosaženo tohoto uvědomění, vůz, který byl samozřejmou věcí, se stal symbolem morálního postoje“ (SA, s. 78). V podstatě tentýž postup můžeme demonstrovat na změně kostýmů v *Alkéstidě*. Naznačena je sice už ve v. 512, zde se však jedná o jakousi přípravu, snad jen změnu masky, pokud ovšem masky musely reprezentovat to, co je řečeno slovy.<sup>161</sup> Jasně je

---

<sup>157</sup> Tak například Luschnig a Roisman (2003), s. 169.

<sup>158</sup> Seeck (2008) přílehně překládá první Thanatovo *ἄ ἄ* jako „Ah, nein!“ Velmi podobně mluví například Élektra o číhajícím Orestovi, díky čemuž se také dozvídáme o meči (*E. El.* v. 225.).

<sup>159</sup> Stehlíková (2005), s. v. „Scénická poznámka“, s. 214-215. Oba termíny chápu synonymně.

<sup>160</sup> Analogii s intertextem zde považuji za příhodnou vzhledem k jeho podvojně (intratextuální a intertextuální) koherenci, jak ji definuje Plett (1991), s. 5.

<sup>161</sup> Například Rehm (1994b), s. 85 se domnívá, že už ve v. 512 se dozvídáme o změně kostýmu. Jenže pokud chceme být doslovní, což je i případ Rehma, Héraklés se ptá jen na ustrížené Admétovy vlasy jako symbol

zmíněna až ve v. 922-25 jako další vyjádření změny Admětovy „situace“, tedy znovu v rámci světa dramatické postavy. Po Taplinově způsobu bychom mohli říci, že samotná změna kostýmu není nijak podstatná v momentě, kdy k ní dochází, protože se jistě jedná o běžný scénický prostředek, a navíc všichni diváci přeci vědí, jakou podobu má v pohřební praxi *ekfora*. Změna kostýmů se však stává důležitou zpětně, protože podtrhuje kontrast mezi narativně vyjádřeným svatebním procesím (v. 915-925) a procesím pohřebním (a snad i prvním výstupem Alkéstidy a Adméta na scéně), mezi vstupem do domu o svatební noci a nemožností vstupu do prázdného domu po pohřbu. Kontrast se pak samozřejmě dále řetězí až do závěrečné scény uchopení Alkéstidy za zápěstí a odhalení závoje, což v hrubých obrysech odpovídá svatebním ritům (viz níže). Jinými slovy, i když určité jednání není vyznačeno či zdůrazněno slovy v momentě, kdy se odehrává a *ex definitione* je, nebo by mělo být, *insignificant*, v průběhu tragédie a v rámci zcela jiné scény se často dostaneme k tomu, že *significant* vlastně je a funguje v tragédii zpětně a stejně tak dopředu na bázi kontrastu. Proti těmto konstruktům a interpretačním kotrmelcům pak stojí jednoduchý fakt, že autor se rozhodl v ten či onen moment použít ten či onen divadelní prostředek, ať už se jedná o vůz, změnu kostýmu či cokoli jiného. Na jedné straně se podle Taplina „musíme vynasnažit vidět a slyšet řeckou tragédii nikoli libovolným a nezasvěceným způsobem, ale tím způsobem, jakým sám dramatik mýnil, aby byla viděna a slyšena“ (GTA, s. 3), na straně druhé říkáme pravidlem založeným na výskytu slov, jaké momenty byly pro autora důležité a jaké nikoli. Přitom právě načasování a provedení, jak sám Taplin často říká, dává dohromady celek a jeho pohyb, ve kterém má každý moment své důležité místo. Jakákoli kategorie signifikance toho či onoho momentu je neudržitelná v obecné deskriptivní rovině a je jen aktem interpretace.

S tímto úzce souvisí poslední připomínka. Jak trefně říká M. Revermann, k jádru problému vede otázka: „Jestliže můžeme bezpečně předpokládat, že postavy v řecké tragédii dělají to, co říkají, říkají také to, co dělají?“<sup>162</sup> Taplinova odpověď zní, že říkají to, co dělají, jen pokud je to *significant*. Tím ovšem, ačkoli mu jde o vnímání tragédie jako „události“, vylučuje z tragédie „dění“ a významotvorný potenciál jednotlivých momentů i celých scén, v nichž

---

držení smutku. To má přitom svou logiku: Admétos avizuje *ekforu* ve v. 422 (ἄλλ', ἐκφορᾶν γὰρ τοῦδε θήσομαι νεκροῦ). Héraklés svým příchodem narušuje přípravu na *ekforu*, čili *prothesis* probíhající uvnitř paláce, zatímco Ferés následně přerušuje *ekforu* samotnou, která začíná až veršem 606.

<sup>162</sup> Revermann (2006), s. 49.

není jasně verbalizované scénické jednání, ale význam se samozřejmě utváří. D. Wiles se toto snaží demonstrovat na závěrečné scéně z *Hippolyta*, v níž chce ukázat, jaké možné varianty a z toho vyplývající roviny významu mohlo mít odnesení Faidřiny a Hippolytovy mrtvoly.<sup>163</sup> Ačkoli Wilesův příklad míří k podstatě věci (o odnášení jakékoli mrtvoly není v textu nic řečeno), výběr scény je přinejmenším nešťastný. Wiles se zřejmě nechal strhnout snad právě potencialitou významů a bohužel vybral scénu, kdy není žádný důvod, aby byla ještě mrtvola Faidry jakkoli viditelná.<sup>164</sup> Pokud bychom tedy chtěli Taplinovi předhazovat nějakou (ne)odnesenou mrtvolu, nabízela by se spíše mrtvola Polydóra v *Hekabě*, o jejímž odnášení nepadá žádná jasná zmínka. Jen na základě Polyméstorových slov, že cítí soustrast s Hekabou, jejím městem a „τήν τ' ἀρτίως θανοῦσαν ἔκγονον σέθεν“ (v. 955), se můžeme dohadovat, jestli se jedná o zahalené tělo na scéně, které Polyméstor chybně identifikuje, a v tom případě by to byla již druhá chybná identifikace mrtvoly v této tragédii. Pokud ano, nacházíme v závěru podobnou situaci, o jakou se snaží Wiles v *Hippolytovi*: na jedné straně mrtvý Polydóros, na druhé děti Polyméstora, které jsou zmíněny jen Agamemnonem před agónem (v. 1118) a snad v závěru slepým Polyméstorem (v. 1255), ačkoli jejich přítomnost představuje celou dobu silný vizuální důraz. Zůstávají například na scéně, zatímco je otec odváděn *eisodem* směrem k moři? Zůstávají i po *exodu* na scéně jako určité memento?<sup>165</sup> Nejde však jen o „rekvizity“. Ještě jednou se tedy obráťme k *Alkéstidě*. Celé druhé *epeisodion* (v. 244-434), v němž na scéně vystupuje Alkéstis, Admétos, děti, sluhové a samozřejmě sbor, které vedlo k tak odlišným interpretacím A. P. Burnettové a K. von Fritze, neobsahuje

---

<sup>163</sup> Wiles (1997), s. 10-12.

<sup>164</sup> Ať už Théseus odchází do paláce po v. 1089 nebo 1101, o čemž se vede v komentářích spor (srov. Barrett [1964] ad 1090), není důvod, aby s jeho odchodem nezmizela z očí diváků také mrtvola Faidry. Nutno dodat, že, nehledě na impresivní způsob psaní a zajímavé nápady, má Wiles občas problém právě s detaily a Hippolytos s Faidrou jsou pro něj zřejmě zakletými postavami. V jiné jeho monografii (Wiles, 2000) totiž hned dvakrát čteme, že Faidra byla dcerou Amazonky, na čemž Wiles zároveň zakládá i interpretaci některých scén. Dovídáme se tak, že není nic nepřírozeného na tom, že Faidra touží jít do lesů a hor lovit či krotit koně „jako muž“, protože je dcerou Amazonky (s. 74). A jako dcera Amazonky pochopitelně odmítá svou izolaci v ženském světě „uvnitř“, který představuje *skéné* (s. 119). Vidíme, jak přehlédnutí malého, leč důležitého detailu může vést k vytváření libivých interpretací, které svým výrazivem zapadají do zažitého, v tomto případě feministického, kritického diskursu. K přesně opačné interpretaci *fysis* Faidry, její „zdeděné sexuality“ a k temperamentu Hippolyta „zdeděnému“ po Amazonce srov. klasickou studii Winnington-Ingama (1960), s. 175-77.

<sup>165</sup> Nejsem přesvědčen komentářem Collarda (1991) ad 902-4 a 955, že Polyméstor (v. 955) mluví o těle, které viděl cestou přes vojenský tábor. Stejně tak verše 1287-8 (Collard [1991] ad 1287-8) neimplikují, že obě mrtvoly Hekabiných dětí jsou již mimo scénický prostor. Přítomnost vraha a mrtvé oběti, snad zahalované (beze zmínky) během jednoho z nejpůsobivějších *stasim*, by samozřejmě podtrhovala ironii celé už tak ironické *stichomythie*. K této možnosti se kloní Matthiessen (2008), s. 10-12 a ad 955. Se zajímavým rozbořením přichází i Mossman (1995), s. 60-1 a s. 65-7.

s výjimkou v. 266-267 („Nechte mě, už mě nechte. / Položte mě, nemám sílu stát.“) žádné implicitní scénické poznámky.<sup>166</sup> Z logiky *significant action* by například vyplývalo, že autor přechází od důrazu na scénické vyjádření k tematické rovině, že minul tuto část jako dění slov, a tedy nechtěl rušit pozornost diváků a odtrhávat je od agónie, překvapivě střízlivé *rhése* a dialogu. Ve skutečnosti se však obé děje současně a fakt, že nemáme scénu jasněji verbalizovanou v implicitních scénických poznámkách, neznamena, že se neodehrává něco důležitého a že se neutváří význam na scéně. Naopak, právě v této vypjaté části, která ústí do jednoho z ojedinělých divadelních zobrazení umírání, mohly prostorové vztahy mezi dvěma hlavními postavami, ale i dětmi zásadně ovlivňovat její vnímání, a tím i vnímání postav samotných.<sup>167</sup> Jako samozřejmé se pak jeví otázky, kde stál Admétos, kdo podpíral Alkéstidu, jaká role byla v celé scéně dána dětem, z čehož pak vyplývá otázka po konvenci dětských herců obecně, zda se jednalo jen o němé role nebo jim připisovaná slova skutečně pronášeli, resp. zpívali (v. 393-415).<sup>168</sup> V rovině slov bez prostorových vztahů a jednání je ovšem mnohem jednodušší „dešifrovat“ odcizení mezi Alkéstidou a Admétem (von Fritz) anebo Admétovu slabost či dokonce netečnost (Kvíčala): „V lyrickém dialogu obou manželů 244 násl. dojemné jsou nářky Alkestidiny, mdlé jsou odpovědi Admetovy. I míním, že básník sám tento rozdíl cítil a také rozdílným metrem naznačiti chtěl. Na verše lyrické svým metrem i svým tonem a obsahem odpovídá Admetos iambickými trimetry a slovy, v nichž nejví se hluboké vzrušení. A i tu, kde se již zdá, že řeč Admetova je pohnutější, jest ledacos

---

<sup>166</sup> Za implicitní scénické poznámky bychom snad mohli považovat i oslovování dětí (v. 270-272, 305, 313-319, 377, 379, 389). Z těch se však nedozvídáme nic víc, než že děti jsou na scéně. Situace je zde jiná, než například v *Médeie* v. 1069: „Děti, podejte / své matce ručky, ať se s vámi polaská! / Ty milá ručko, ty má milá hlavinko, / ty sličné dětské líčko, krásné čelíčko...“ (Překl. F. Stiebitz, in: Mertlík [1978]).

<sup>167</sup> Co se zobrazování smrti / umírání na scéně týče, rozhodně stojí za pozornost důležité poznámky Easterlingové (1997a), s. 154-5, která vyhnutí se přímé prezentaci zabití nebo zranění chápe spíše jako kreativní volbu z pozitivních důvodů než z důvodu náboženských omezení nebo ze strachu před pohoršením diváků. O scéně mezi Hekabou a Polyméstorem pak dobře říká, že „je divadelnější a více nutí k zamyšlení než na scéně probíhající pranice mezi Polyméstorem, Hekabou a ženami“ (s. 155). Podobně s důrazem na imaginaci diváka Rehm (1994), s. 61. Dobré shrnutí a zajímavé prameny udává i Bremer (1976a), zejm. s. 39-42, ovšem v otázce náboženského tabu bez jasného výstupu. Osobně nejsem přesvědčen, že konstrukty Burkerta nebo Guépina vysvětlují paradox, že „tragédie se soustředí na smrt, ale vyhýbá se její prezentaci“, jak se domnívá Bremer. Nerozumím také pozici Henrichse, který píše: „Zákaz prolévání krve na scéně, který reflektuje *neproveditelnost* jeho *znovuztvárnění*, měl dalekosáhlé důsledky pro představení násilí v tragédii“ (Henrichs [2000], s. 177, kurzíva doplněna). Je tu tedy nějaký zákon zakazující prolévání krve, nebo tkví problém v možnostech divadla?

<sup>168</sup> Srov. Sifakis (1979). Sifakis dobře shrnuje problematiku dětí na scéně a poměrně přesvědčivě argumentuje proti pojetí A. M. Daleové, podle níž dětské party zpíval jeden z protagonistů, v našem případě ten, který hrál zrovna zesnulou Alkéstidu. Srov. Dale (1964), s. xix-xx.

podivného a rušivého.“<sup>169</sup> Ve stejné rovině slov pak lze interpretovat i výstup Hérakla a sluhy: Héraklés není opilý, to jen sluha, nepřátelsky proti němu zaměřený a neznající okolnosti, jej takto vykresluje; navíc je přeci rozdíl, mezi pitím a opilostí, jak se nás snaží přesvědčit Justina Gregory.<sup>170</sup> Ještě názornějším příkladem je však samotná *anagnórise* (v. 1117-1122), která svou strukturou připomíná dva svatební rity: již zmíněné gesto uchopení za zápěstí (χειρα ἐπι καρπῶ) a odhalení (předpokládaného) závoje (ἀνακαλυπτῆρια).<sup>171</sup> Stejně jako scholiasta jsme s to na základě slov postřehnout, že je Admétos odvrácený v momentě, kdy „přebírá“ Alkéstidu od Hérakla, který zde funguje jako κύριος (sch *Alc.* 1118: ταῦτα λέγει ἀπεστραμμένος). Text už nám však neříká, jestli Héraklés sundává Alkéstidě závoj, nebo tak činí ona. (Samozřejmě, text nám neříká ani nic o závoji, ten rovněž předpokládáme.) Obě varianty přitom nesou důležitou výpověď: v prvním případě, ke kterému se kloní drtivá většina komentátorů a překladatelů, zůstává Alkéstis pasivní postavou celé závěrečné scény, přičemž tato pasivita je ještě umocněna jejím mlčením. Druhá varianta, kterou jako jeden z mála zastává R. Rehm, přináší důležitý moment aktivity a jakési Alkéstidino přiznání se k druhé svatbě.<sup>172</sup> Z toho by pak mohla vyplývat určitá forma pantomimických gest, která Taplin prakticky vylučuje. Avšak jak říká Taplin k otázce, zda Oidipús kulhal: Ať tak či onak, autor se musel pro jednu variantu rozhodnout a ani vědec a literární kritik by se podle Taplina neměl vyhýbat otázce, jíž čelí režisér.<sup>173</sup> To samozřejmě platí i v našem příkladě. Každopádně text o tomto důležitém rozhodnutí mlčí.

<sup>169</sup> Kvíčala (1908), s. 332, který takřikajíc sází jedno obvinění Adméta za druhým, ale pomíjí, že i Admétos přechází v závěru tohoto *epirrhematického amoibaia* (v. 244-79) do lyrického metra (v. 273-79). Navíc samotná struktura této zpíváno-mluvené výměny nemusí vůbec souviset s charakterizací (i když interpretační potenciál tu samozřejmě hledat můžeme), ale s tím, že zpíváný part obecně stáčí pozornost publika právě na tohoto konkrétního herce a funguje tak jako ekvivalent zaměření herce reflektorem, jak říká Chong-Gossard (2006), s. 29.

<sup>170</sup> Tento výklad zaznívá v jejím nešťastném článku (Gregory [2006], s. 116-17), který jen opravňuje Taplinovu a třeba Friedrichovu rezervovanost vůči pojmu „intertextualita“.

<sup>171</sup> K problému možné interpolace veršů 1119-20 a k interpretaci celé scény srov. zejména Halleran (1988), Stručné shrnutí svatební praxe a doklady pro χειρα ἐπι καρπῶ v malířství podává Mylonas (1845). Poněkud komplikovaněji, co se sledu svatebních událostí týče, zato však důkladně pojednává svatební zvyklosti Rehm (1994b), s. 11-42 a s. 141-142 „Appendix A“ k ἀνακαλυπτῆρια.). Zajímavé je zejména jeho spojení gesta χειρα ἐπι καρπῶ nejen se svatební praxí, ale rovněž se zobrazováním mrtvých. Můžeme jen doplnit, že totéž gesto nacházíme i na obrazech, kde ženich-bůh unáší smrtelnou ženu.

<sup>172</sup> Je třeba dodat, že Rehmův argument (1994b, s. 89 a pozn. 23 na s. 193-194) stojí na předpokladu přesného zobrazení svatební praxe: Není důvod, proč by sama Alkéstis neměla odhalit (předpokládaný) závoj, protože „*anakalyptéria* byla během svatby jednou z mála výsad nevěsty.“ Viděli jsme však už u ritualistických přístupů, že drama představuje spíš adaptaci rituálu, nikoli přesné zobrazení.

<sup>173</sup> Taplin (1983), s. 156.



Bylo by pochopitelně možné předkládat proti Taplinově koncepci sofistikovanější argumenty, což se také děje, protože se již stalo zvykem zaujmout k *significant action* – a k Taplinovi jako „otci-zakladateli“ – určitý postoj.<sup>174</sup> Problém slovních důrazů a slovní kontroly, se kterým jsme se setkali v kapitole 1. 2., je tu zajímavě posunutý přes divadlo. Pokud bychom chtěli teoretizovat, mohli bychom říci, že na pozadí *significant action* stojí snaha o kontrolu nestabilního divadelního znaku, ačkoli se vychází směrem k divadlu. Můžeme vhodně doplnit parafrází Mukařovského, že v této koncepci se „nerozešly hlas a gesto“, že gesto je „pouhým pasivním průvodcem hlasu“.<sup>175</sup> Důležité však je, že Taplinovy argumenty, stejně jako způsoby tvoření protiargumentů, odhalují jeden zajímavý rys *performance criticism* a v podstatě dávají za pravdu R. Rehmovi, když říká, že současný kritický diskurs, a to i ty přístupy, které se zabývají inscenováním tragédií, je ovládnán metaforami textu a čtení. To je důležitá poznámka, avšak Rehm nás zároveň nenechává na pochybách, že tyto metafory považuje za nevhodné.<sup>176</sup> Na druhé straně je však otázka, proč bychom se měli těmto „metaforám“, či spíše kategoriím, za každou cenu vyhýbat, když ve skutečnosti vystihují interpretační praxi, nebo přinejmenším její nedílnou část. Necháme-li stranou ostatní prameny, jako třeba vázové malířství, pak interpret, ať už přistupuje k řecké tragédii z jakéhokoli směru, bude vždy v naprosto odlišné pozici než divák: ať už se hlásí k *performance criticism* či nikoli, interpretuje na základě pře-čtení, které zároveň zakládá jak jeho chápání celkové ekonomie hry, tak výběr detailů/momentů. Samozřejmě si v procesu čtení „představuje představení v divadle myslí“ (Wiles), a ačkoli se snaží klást důraz na událost představení, produkuje roviny významu, které právě tuto událost přesahují. Skutečnost, že nahradíme slovo „čtení“ výrazy a spojeními typu „mirror“, „mirroring“, „visual references“ atd., ještě neznamená, že nepracujeme na základě četby. Taplin je sice hojně kritizován za *significant action*, ale více méně bezesbytku je přejímán jeho inspirativní

---

<sup>174</sup> Vyjma Wilese a Goldhilla mám na mysli zejména již zmíněného Revermanna (2006) s. 46-65, Altenu (1999-2000) a Marshalla (1999-2000).

<sup>175</sup> Mukařovský (2000), s. 397. Pro upřesnění, Mukařovský mluví v návaznosti na Tilleho o ruském divadle a situaci opačné.

<sup>176</sup> Rehm (2002), s. 8. Podobnou pozici zastává Wiles ve své polemice s Goldhilovou knihou *Reading Greek Tragedy* (Goldhill 1986): „Titul knihy ‚Reading Greek Tragedy‘ implikuje, jak by se člověk mohl domýšlet, určitý pokus o upřednostnění aktu čtení nad aktem sledování představení.“ A Wiles doplňuje, že samotná struktura prvních kapitol Goldhilovy vlivné monografie „nás směřuje ke zkoumání hry jako slovního konstruktů“ (Wiles, 1987, s. 136, 137). Vcelku výstižně také Wiles mluví o „textovém fetišismu“ (s. 146) a míní zřejmě post-strukturalismus. Mimo klasická studia se taková námitka objevuje třeba u Puchnera (2002), s. 8, který mluví na sémiotiky, jako jsou Pavis nebo Ubersfeld a jejich modelování teorií na základě čtení a psaní.

koncept „zrcadlových scén“ (*mirror scenes*).<sup>177</sup> Přitom se, jak jinak než na základě přečtení, v podstatě jedná o „listování“ v představení, o vizualizaci toho, co v rámci literární interpretace zůstává ve slovních důzazech a v hledání jejich spojnic.<sup>178</sup> Přehnaná reakce na post-strukturalistický „textový fetišismus“ může vést k pozapomenutí vlastních interpretačních pozic, zejména pak k neadekvátnímu směšování „my“ a „oni“. Jistě nebude nikdo Rehmovi oponovat v tom smyslu, že by řecká klasická kultura byla kulturou knižní; na druhé straně Rehm není její součástí, jeho „vidění“ je už dopředu kulturně zatížené a jeho analýzy rovněž využívají stabilizace textu. Čili je třeba pracovat s jiným rozměrem kultury, jejímž plodem je tragédie, ale nepodléhat přitom iluzi, že „vidíme“. Závěr, stejně jako celá tato připomínka, je vcelku jednoduchý: *Performance criticism* už v podobě rozvedené a praktikované Taplinem představuje jednoduše jiný způsob čtení, které odkrývá roviny adekvátní tragédii jako dramatickému textu určenému pro divadlo. Můžeme použít Wilesovo přirovnání a říci, že tento druh čtení je vymezením vůči čtení tragédie jako románu a že nás nutí nepřehlédnout scénu a nezapomenout na rozdíl mezi díváním se a čtením. „Začneme-li studovat představení, může nám to, a možná by mělo, uzavřít určité způsoby čtení divadelních textů, ale tím se otevírají způsoby jiné“, říká jednoduše Taplin.<sup>179</sup>

#### 1. 4. 2. Prostor jako interpretační kategorie

Skrze problematizaci kategorií, jako je „čtení“ a „dívání se“, jsme se již dostali ke druhé tendenci v rámci *performance criticism*, která je reprezentována už zmíněnými Davidem Wilesem a Rushem Rehmem. Krom „grammar of dramatic technique“ je pro ni navíc typická snaha o konceptualizaci divadelního prostoru obecně, a prostoru athénské divadla zvláště. Lze říci, že se zde v sofistikovanější podobě vrací důležitá poznámka, kterou v náčrtku nacházíme už v Nietzscheho *Zrození tragédie*: „Publikum diváků podle našeho stříhu bylo Řekům neznámo: v jejich divadlech, jejichž hlediště se terasovitě zvedala v soustředných

---

<sup>177</sup> Například Wiles (1997), s. 82, pozn. 89 považuje „zrcadlové scény“ za „jeden z neplodnějších Taplinových konceptů“.

<sup>178</sup> Taplin (1971), s. 30 si uvědomuje problém zachytitelnosti významu v průběhu představení, který jej spojuje s literární interpretací. Bohužel však sklouzává k argumentační formě typu „oni jsou na tom ještě hůře“: „Lze jen těžko namítat, že mé odkrývání těchto ‚zrcadlových‘ scén je příliš subtilní nebo příliš promyšlené. Značná část literární kritiky dramatu je založena na odkrývání verbální iterace, často jednotlivých slov, z nichž většina by byla natolik nepatrná a rychle plynoucí, než aby je jakékoli obecnost vědomě zaregistrovala, a které k tomu, aby byly realizovány, potřebují již mrtvý *index verborum*.“

<sup>179</sup> Taplin (1995), s. 115.

obloučích, *bylo jednomu každému lze, aby veškeren kulturní svět vůkol sebe doopravdy přehlédl a aby, upřeně se dívaje, sám si připadal členem choru.*<sup>180</sup> Jinými slovy, jedním z témat se stává sémantické zatížení prostoru a výše zmíněná kategorie dívání se. Taplin sice na jednom místě výstižně říká, že uzavřený prostor našich divadel oproti divadlům antickým „postrádá definici“ a „mysl pro lokalitu“,<sup>181</sup> sám však, pod heslem „dramatická iluze je neporušitelná“, uzavírá tragédii do „prázdného prostoru“ vlastní „fiktionality“ a „koncentrované emocionální sekvence“ a v posledku ji zbavuje právě i prostorového kontextu.<sup>182</sup> Už jen volné srovnání ukazuje, že kde Taplin neshledává žádnou přímou spojitost mezi například slavnostmi Dionýsií, předcházejícími uvádění tragédií, tam Wiles (a s ním i diváci) ještě „vidí“ doutnat dým z obětí na Dionýsově oltáři. Kde Taplin ze „skrz naskrz politické“ tragédie vylučuje více méně jakýkoli přímý otisk aktuální athénské politiky, tam Wiles zdůrazňuje samotné uspořádání divadelního, ale i městského prostoru jako reprezentaci demokratické ideologie.<sup>183</sup> Kde Taplin považuje neaktivitu obecnstva za nezbytnou podmínku tragické zkušenosti, tam Wiles mluví, ať už tím méně cokoli, o aktivní participaci, kterou oproti pouhému „dívání se“ chápe jako vymežující princip tragédie 5. století vůči dramatu 4. století.<sup>184</sup>

Celkovým zacílením své důležité monografie Wiles ukazuje, že postupy *performance criticism* nemají být založeny jen na dešifrování scénických informací, které získáváme z textu/scénáře.<sup>185</sup> Sám přitom poskytuje nejlepší charakteristiku svého metodologického postupu, když poznamenává na adresu Hourmouziada, že ten v raných šedesátých letech

---

<sup>180</sup> Nietzsche (1923), § 8, s. 48-9 (překl. O. Fischer, kurzíva doplněna). Dovětek o splynutí diváka se sborem nás zde nemusí zneklidňovat. Jednoduše patří do Nietzscheho dionýsko-apollinského schématu, které stojí proti schématu vědy a alexandrijské kultury. Uvedená pasáž však ukazuje, že se Rehm unáhlil ve svém tvrzení, založeném na citaci jen o několik řádek níže pod zde uvedenou pasáží, že „Nietzscheho vize... ignoruje občanskou lokaci divadla“ (Rehm, 2002, s. 36). Ostatně Rehm (1994), s. 38, charakterizuje athénské divadlo podobným způsobem jako Nietzsche. Nietzscheho pojetí tragédie, případně jeho vztah k filologii, by vydaly na samostatnou práci. Zde postačí výborná charakteristika, se kterou v rámci klasické filologie přichází Else (1967), s. 10: Nejedná se o žádnou novou teorii původu, nýbrž o „vizionalizaci“. V této souvislosti stojí za pozornost oprávněný důraz G. Shapira na „všudypřítomný vizuální jazyk, jakož i vizuální tematiku *Zrození*“, což jsou, podle Shapira, dimenze, které byly zastíněny nápadnou oslavou hudby (Shapiro 1995, s. 29).

<sup>181</sup> Taplin (1983), s. 157

<sup>182</sup> „Uzavřenost“ Taplinovy tragédie vyplývá zejména z jeho známé studie „Fifth-Century Tragedy and Comedy: A *Synkrisis*“ (= Taplin 1986). Dále srov. *GTA*, s. 165-166.

<sup>183</sup> Srov. například Wiles (1997) s. 72-73. Zajímavě také Wiles rozvádí „performativní implikace změny“ v uspořádání divadla v Pyknu (s. 35.)

<sup>184</sup> Srov. například Wiles (1997), s. 219.

<sup>185</sup> Srov. Wiles (1987), s. 138.

ještě nebyl trénovaný v myšlení ve strukturalistických kategoriích.<sup>186</sup> O Wilesovi přitom platí pravý opak, a to se všemi pozitivy i negativy, která s sebou takový strukturalistický trénink nese. Wilesovou snahou je zbavit se „dualistické představy prostoru“ (např. jeviště – *orchestra*, individuum – společnost, já – tělo, logos – tanec, divadlo – svatyně) ve prospěch hledání „monadické koncepce pátého století“, která tyto opozice slučuje.<sup>187</sup> Tomu odpovídá i Wilesovo hledání „absolutního významu“, případně, v návaznosti na Henri Lefebvrea, „absolutního prostoru“: „... Hodlám zkoumat rozsah, v jakém si parametry nahoře / dole, levá / pravá a vpředu / vzadu podržely pro diváky pátého století na svahu Akropole spíše absolutní než relativní význam.“<sup>188</sup> Vzhledem ke strukturalistickému zaměření pak není překvapivé, že Wiles nachází všechny tyto parametry formované na vertikální a horizontální ose relacemi binárních opozic. Když Wiles pojednává (a to velmi zajímavě mimo jiné na příkladu *Oresteie*) základní ohniskový bod divadla a jeho posouvání během představení, shrnuje, že „prostorová dynamika řecké tragédie má formu binárních opozic, které se sbíhají nebo se střetávají v centru.“<sup>189</sup> Vztah centrum / (více méně kruhový) obvod přitom podle Wilese odpovídá řeckému chápání kosmu a stejně je realizován i v prostorových vztazích athénské demokracie.<sup>190</sup> S velmi podobným výsledkem se setkáváme při jeho zkoumání opozice východ / západ, levá / pravá.<sup>191</sup>

Ve Wilesových rozborech se pak nutně objevuje problém typický pro každou universalistickou hermeneutiku: významový potenciál, v našem případě významový potenciál prostoru a jednání v prostoru, je směřován se strukturní daností. Patrné je to například na Wilesově rozboru *Ióna*, respektive jeho vrcholu při konfrontaci Ióna a Kreúsy (od v. 1255). Kombinace Wilesova pojetí *thymelé* jakožto ohniska *orchéstry*, zde fungujícího jako symbolický střed Delf, a významu vertikální osy mu umožňuje odkrýt „latentní strukturu mýtu a rituálu pod manifestní tragikomedii o záměně identity“: Ión mířící lukem na Kreúsu se stává Apollónem, Kreúsa sedící v symbolickém středu Delf naopak Pythónem;

---

<sup>186</sup> Wiles (1997), s. 134. V podstatě stejně hodnotí Wiles Barrettův komentář k *Hippolytovi* (s. 126.).

<sup>187</sup> Wiles (1997), s. 66.

<sup>188</sup> Wiles (1997), s. 73. K pojetí „absolutního prostoru“ srov. s. 20-21.

<sup>189</sup> Wiles (1997), s. 66.

<sup>190</sup> Wiles zde vychází mimo jiné z Vernantovy známé duplicity Hestia–Hermés, čili konceptu, který si již dávno žije vlastním životem. Jak ukazuje Rehm (2002), s. 56, Vernantův argument nemá žádnou oporu v archeologických pramenech (drtivá většina domů z klasického období nemá žádný trvalý kruhový krb) a „sedí proto mnohem lépe virtuálnímu světu než tomu skutečnému v antickém Řecku.“ V podobném duchu Rehm rovněž problematizuje kategorie vnější / vnitřní.

<sup>191</sup> Wiles (1997), s. 156.

nutno navíc dodat, že Wiles se na základě studie Winnington-Ingrama domnívá, že zde došlo ke změně scény a celá tato konfrontace aktuálně probíhající v orchestrě má divákům evokovat, že se odehrává uvnitř chrámu.<sup>192</sup> Ačkoli je tento Wilesův obraz jistě lákavý (tedy krom oné změny scény), cítíme, že se jedná o podobný strukturalistický konstrukt, jaký v narativním rozměru tragédie předvádí Charles Segal ve své formulaci „mýtického corpusu jakožto megatextu“, kdy tragik „může očekávat, že jeho obecnost bude s to znovu-zakódovat (*re-encode*) vztahy postav jeho hry do paralelních a homologických konfigurací v megatextu“.<sup>193</sup> Zatímco Wilesovo obecnost rozkryje za Iónem a Kreúsou Apollóna s Pythónem, Segalovo obecnost nahlídne všechny tři hlavní postavy *Trachíňanek* ve vztazích a „subtilních modulacích“ k *Oresteie* a *Odysseie*.<sup>194</sup>

Určité potíže nastávají i v případech, které příliš nesejí schématu, s nímž zrovna Wiles pracuje. Patrné je to na příkladu Héraklova odchodu v *Alkéstidě*, který Wiles chápe jako výjimku, jež ovšem potvrzuje jeho pravidlo v rámci prostorové opozice východ / západ. Wiles řeší celou scénu následovně: Héraklés poté, co zjistil pravý stav věcí, odchází (po v. 860) směrem k hrobce západním *eisodem*, zatímco pohřební procesí se od téže hrobky vrací *eisodem* východním. Héraklés tímtež *eisodem* přivádí Alkéstidu, čili znovu vstupuje na scénu ze „silnější“ strany, jak Wiles chápe výstupy z levé strany z divákova pohledu. Na jedné straně „dramaturgicky nemotorné“ řešení záhadně potvrzuje pravidlo, na straně druhé si Wiles navíc vypomáhá módním slovníkem, když říká, že tato zvláštní čtvrtá hra má „dekonstruovat beznadějně binární opozice nastavené třemi předcházejícími tragédiami“.<sup>195</sup> Nabízelo by se při tom jednodušší, byť nutně hypotetické a možná méně elegantní řešení. Jak

---

<sup>192</sup> Wiles (1997), s. 80-81. Podle Winnington-Ingrama (1976), s. 499, v řeči věštkyň (v. 1320-23) nic neimplikuje, že by opustila chrám. Argumentuje na základě λιποῦσα θριγκοῦς τοῦσδ' ve v. 1321 a dále tím, že mezi v. 1260-1510 sbor nehraje žádnou roli. Kreúsa je tedy dle něj na oltáři na scéně (nevím, zda Winnington-Ingram pod „upon the stage“ míní jeviště), ale jak Ión, tak Kreúsa o tom mluví, jako by byli uvnitř chrámu. Jenže ve v. 1547 chce zase Ión vejít dovnitř chrámu, aby dostal konečnou odpověď. Podobně Kreúsa se později (v. 1612-13) dotýká klepadla na dveřích chrámu. Mělo by být tedy divákům nějak naznačeno, že se scéna opět změnila, oba vyšli a Ión chce zase vejít? I když ke změně scény v několika případech dochází (viz níže kap. 3.2.1. pozn. 312), jsem přesvědčen, že zde se o takový případ nejedná. S jiným, umírněnějším pohledem na celou scénu přichází Taplin (*GTA*, s. 72-74 a 136-138), podle kterého je „téměř jisté“, že Ión v ruce luk neměl, protože luk není signalizován slovy a Ión navíc jedná jako zástupce dělských občanů (s. 137). Pro změnu podle Rehma (1994), s. 144, vbíhá Ión na scénu s mečem.

<sup>193</sup> Segal (1983), s. 180.

<sup>194</sup> Hyllos začíná jako Télemachos a končí jako Orestés; Héraklés začíná jako Odysseus a končí jako Agamemnón a Déianeira, logicky, začíná jako Penelopé a končí jako Klytáiméstra. Vidíme, že na pozadí těchto vztahů se opět pozoruhodně protíná jak autorská intence, tak percepce obecnosti.

<sup>195</sup> Wiles (1997), s. 158-159.

píše E. Stehlíková, „drama, tedy to, co se děje, není jen to, co se fyzicky odehrává, ale i to, co se děje ve fantazii diváka.“<sup>196</sup> Wiles s tím souhlasí, jak plyne z řady jeho rozborů, a je tedy otázkou, zda právě i odchod Hérakla nemohl být ponechán na různé úrovni imaginace diváka. Héraklés tak jednoduše mohl použít jakýkoli *eisodos*, byť to nebylo realistické, nebo mohl zajít zpět do *skéné* a objevit se až následně s Alkéstidou z levé strany.<sup>197</sup> Odchod Hérakla je jistě jen malý detail. Ať už se však jedná o Wilesův „absolutní prostor / význam“ nebo Hourmouziadovu topografii levé a pravé strany, která je dle něho stanovená na základě jednotlivých tragédií,<sup>198</sup> tento detail připomíná, že je někdy riskantní opírat některá obecná dramaturgická pravidla o velice skromný vzorek zachovaných tragédií.

*Performance criticism* se často vymezuje vůči nepatrným korespondencím nacházejícím v literární interpretaci, které není divák s to zachytit (srov. výše pozn. 178), avšak s podobnými postupy se setkáváme i zde, což platí i pro Wilese. Nutno ocenit, že se Wiles skutečně snaží o popsání mechanismu, jakým se ustavuje divadelní znak a jak je přeznačován či posouván v průběhu představení. „Vizuální obrazy mají limitovaný význam, dokud slova nenasměrují diváka, jak je ‚číst‘. Avšak jakmile jsou jednou ustaveny jako divadelní označující, vizuální obraz (jako třeba oheň) může zůstat přítomný a směřovat diváka, jak ‚číst‘ obrazy verbální. Je třeba mnoho slov k ustavení ohně jako divadelního označujícího, ale jakmile je ustaven, jen několik slov stačí k obrácení divákových očí zpět k němu.“<sup>199</sup> V praxi to znamená, že například již zmíněný oheň na *skéné* v *Agamemnonovi* je nejprve hercem / Klytaiméstrou ustaven jako signální oheň; ve vztahu k oltáři v *orchéstrě*, který má díky jednání sboru představovat oběť Ífigeneie, funguje oheň ve dvojici smrt

---

<sup>196</sup> Stehlíková (2005), s. v. „Scénická poznámka“, s. 214-215.

<sup>197</sup> Dveře ve *skéné*, jak říká Moretti (1999-2000), s. 396, „umožňovaly hercům jít ze *skéné* do *parodoi* bez použití *orchéstry*, tedy aniž by byli viditelní publiku“. Moretti zde má samozřejmě na mysli běžnou situaci, kdy jeden herec střídá různé role, avšak se stejným efektem mohly být dveře ve *skéné* použity i zde, a to nejen v případě sluhy, ale i Hérakla. Jako jeden z mála tuto eventualitu uvádí ve scénické poznámce J. Král (1888), s. 53, a později ji přebírá i Mertlík (1978), s. 69, ačkoli je uvedeno, že ten vychází z edice Leo Webera (1930), který nic takového nepředpokládá. Král je však zároveň zastáncem staršího uspořádání divadla, takže podle něj je užito *skéné* i pro návrat (z levé strany) pohřebního procesí v čele s Admétem, přičemž sbor „s jeviště sestoupí opět do *orchéstry*.“ Hourmouziades (1965), s. 116-117 způsob Héraklova odchodu vůbec neřeší, zatímco A. M. Dale (1964) ad 860 je přesvědčena, že „Héraklés odchází k hrobce, zjevně aniž by potkal navracející se pohřební procesí, ačkoli jeho odchod a Admétův příchod musel být na těžké straně.“ Zdá se, že stejný směr odchodu / příchodu jako Dale předpokládá i Seeck (2008), ad. 861-961. Krom Josefa Krále se předpoklad použití *skéné* i pro definitivní odchod postavy objevuje u Jaroslava Krále (1988), s. 130, pro odchod Menelaa v *Andromaše* po v. 746 („Rychle odejde do paláce, jeho muži za ním“). V *Andromaše* lze přitom bez větších problémů použít rovněž i odchod *eisodem*.

<sup>198</sup> V podstatě stejný výklad topografie levé a pravé strany sdílí s Hourmouziadem Taplin (*SA*, s. 450-451).

<sup>199</sup> Wiles (1987), s. 149.

Ífigéneie – zkáza domu; slunce a dohasínající oheň jakožto dva vizuální označující jsou spojeny se základní opozicí *Eumenid*, temné chthonické bohyně – mužské božstvo spojené se sluncem; dým z jisker se stává divadelním označujícím, když sbor říká, že spravedlnost dlí v zakouřených obydlích (v. 773-774); vzpomínka na oheň osmyslňuje obecnstvu závěrečné procesí v *Eumenidách*.<sup>200</sup> Tento postup Wiles uplatňuje v celé řadě dílčích interpretací, zvláště pak v analýzách strofických partů, kdy „jeden vizuální předmět získává dva významy“. Příkladem je Eurípidova *Élektra*: odkládá během své monódie nádobu (v. 140-142), která pak v antistrofě představuje smrtelnou lázeň Agamemnona (v. 157-159), atd.<sup>201</sup> Avšak strukturalistický rámec si, zdá se, nepřipouští možnost přecenění detailů, právě oněch nepatrných korespondencí. V podobném duchu je řečeno o přítomnosti Polydórova ducha na *skéné* a o jeho prvních slovech, že „pomáhá ustavit stan Hekaby jakožto dům smrti.“<sup>202</sup> Wiles tu odkazuje na zmínky o „cestě do Hádu“ a o „Bakchantkách Hádu“, které však zaznívají o více než tisíc veršů dále (*Hec.* v. 1031-2, 1077). Přitom Polydórovo Ἡκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπῶν znamená něco zcela jiného než například Kassandřino Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω (A. Ag. 1291), kde skutečně můžeme mluvit o *skéné* jako o bráně do Hádu. Jestli Polydórova slova něco aktivují, tak spíše konvenci prologu.<sup>203</sup> Προλογίζει Πολύδωρος, říká jednoduše scholiasta (sch. *Hec.* 1). Je to však Wilesova dobrá znalost celku a strukturalistická výbava (Wiles tuto pasáž pojednává v souvislosti s vertikální osou), která mu umožňuje, aby viděl po prvních dvou verších divadelní označující, tedy brány Hádu, a jeho další aktivaci po tisíci verších. Avšak i přes občasné problémy v detailech<sup>204</sup> nebo zvraty v argumentech<sup>205</sup> je nutno poznamenat, že Wiles činí podstatný krok za „grammar of dramatic technique“, tedy i od

<sup>200</sup> Wiles (1987), s. 147-149. Uvádím zde jen schematicky některé body Wilesova řetězce. Sám Wiles přitom mluví o „pravděpodobnosti“ a o „pravděpodobném“ ohni.

<sup>201</sup> Wiles (1997), s. 104. Zde Wiles uvádí další příklady.

<sup>202</sup> Wiles (1997), s. 182.

<sup>203</sup> Srov. např. E. Ba (1-2): Ἡκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα / Διόνυσος.

<sup>204</sup> Malý a nejednoznačný úryvek z Andokidovy řeči *O mystériích* (§ 38), totiž že spiklenci „stáli v kruhu ve skupinkách po patnácti či dvaceti“, je Wilesovi konečným potvrzením kruhové *orchéstry*, protože je těžko představitelné, že by taková skupina tímto způsobem mohla stát v obdélníkové *orchéstrě* (Wiles [1997], s. 49.). Wiles se nezabývá ani povahou dokumentu (Diokleidovo svědectví je pravděpodobně vylhané, a tedy snad schválně přehnané v podání Andokida), ani předpokládaným místem, ze kterého Diokleídés celou scénu pozoroval. Jsem přesvědčen, že pokud budeme uvedenou pasáž brát doslova, Diokleídés nemohl z jihovýchodu scénu dostatečně vidět, čili výpověď o kruhové *orchéstrě* v podstatě padá. Tento detail je zde uveden jen proto, že se právě tato zmínka z Andokida těší velké citační oblíbenosti, ale příliš se nebere v úvahu problematičnost této pasáže. Diokleídův „výhled“ se jednoduše bere jako fakt.

tragédií jako výhradního zdroje informací, k širší perspektivě nejen prostorového fungování tragédie. Prostor v jeho pojetí rozhodně není prázdnou či prostě moderní kategorií, která novým slovníkem překrývá starší interpretační základy.<sup>206</sup> I když nebudeme souhlasit se strukturalistickým projektem celé práce, je třeba ocenit řadu konkrétních rozborů, zvláště pak části věnované „rehabilitaci“ sborových partů. Wiles se nicméně paradoxně dostává do podobné situace jako Taplin, kdy právě některé jeho obecné a univerzalistické teze jsou těmi problematickými.

Bylo by zbytečné znovu rekapitulovat změnu perspektivy, se kterou přichází *performance criticism*. S jeho různě kladeným důrazem na divadlo se znovu obloukem vracíme k Aristotelovi. Nicméně aby se pro změnu perspektivy právě na divadlo nezapomnělo, je občas vhodné odstoupit od rovin, ve kterých se mluví neustále buď o extrahování významu, nebo naopak o jeho utváření, kde se řeší problém nadřazenosti slova, aby byla jednou označována jako neo-aristotelská, jindy zase jako proto-derridovská apod. Takový krok stranou umožní vtipný obraz obecenstva, jaký uvádí Richard Buxton: „Jeden muž šel hodiny z odlehlého dému, ne snad že by se příliš zajímal o divadlo, – nezajímá se –, ale protože jeho syn je ve sboru a on je na něj nesmírně pyšný. A tady máme skupinku z ostrova Samos – jsou v Athénách za obchodem, ale dnes není s kým obchody dělat, protože všichni jsou v divadle – tak se tam taky zastaví; a dobře že tak, dnes soutěží slavný Eurípídés. A tak to jde dál...“<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Wiles například nejprve pečlivě stanoví základní nikoli libovolné prostorové prvky divadel v *démeh*, třeba v Thoriku a Ikarionu, aby je pak nesmyslně shodil oblíbeným dionýsko-apollinským klišé: Divadla v *démeh* jsou ztělesněním dionýského chaosu, divadlo v Epidauru naopak apollinského řádu a někde uprostřed stojí Dionýsovo divadlo na svahu Akropole, Wiles (1997), s. 43.

<sup>206</sup> Tento dojem místy vzbuzuje Croally (1998), když prostorovou terminologií znovu vykládá například již dlouho rozebíranou opozici vnitřní / vnější. I bez prostorové terminologie je poměrně zřejmé, že Eurípidova *Élektra* je vyloučena z centra na okraj obce (s. 191). Teze, že jsou v *Bakchantkách* všichni postupně mimo své místo, a tedy i mimo sebe, přispívá z hlediska prostoru rovněž jen nepatrně (s. 184-5).

<sup>207</sup> Buxton (1988), s. 49-50.



## 2. Mýtus a kompetence obecnstva.

Autoři tragédií, stejně jako epici či lyrici, jsou „mythmakers“, nenahrazují však ony proteovské narativní celky nebo jejich útržky, nýbrž dodávají svým způsobem extra varianty.<sup>208</sup> Nejprve nás zřejmě napadnou jednoduché příklady typu: Neoptolemos jednou zabije Astyanakta a je obětí Polyxeny (*Trójanky*), podruhé nikoli (*Andromaché*); Héraklés své děti zabije až po splnění úkolů, a navíc je tento panhellénský hrdina v závěru tragédie začleněn do Athén (*Héraklés*) podobně jako Oidipús (*Oidipús na Kolónu*); smrt nepřilíš známého trójského prince, o němž je letmá zmínka v *Íliadě*, ovšem jen ve spojení s Priamem, poslouží jako celá jedna rovina, gradace a posunutí děje v *Hekabě*; Orestés zůstává po vraždě Klytáiméstry v Argu a není souzen ani bohy ani na Areopagu, nýbrž jen různými „zájmovými skupinami“ smrtelníků právě v Argu (*Orestés*); Ión je spojen s athénským autochthonním rodem a Apollónem a nahradí tak známější genealogii, na jejímž konci stojí v Athénách oblíbený Théseus. Současně se však jedná jen o několik povrchních ukázek variace v rámci „nejdůležitějšího mytologického žánru“ pátého století, jak tragédii označuje Parker.<sup>209</sup> Manipulace s mýtem je pochopitelně mnohem komplexnější, než jak naznačují uvedené příklady, a to jak na narativní úrovni, tak už jen proto, že se uskutečňuje dramatickou formou a probíhá v divadle. Tohoto pracovního dělení na úroveň manipulace a úroveň percepce obecnstva se můžeme držet jako pomůcky při formulování několika obecných bodů, respektive uzlů.

Vzhledem k charakteru dochovaných pramenů si velmi často nemůžeme být jisti, jestli autor navazuje na starší tradici, nebo ji naopak vytváří, přesněji řečeno doplňuje, konkrétněji pak, kde přesně je moment návaznosti nebo invence. Minimálně můžeme předpokládat, že autor přeskupuje segmenty tak, aby dal vyniknout nějakému dříve „nerealizovanému dramatickému potenciálu“.<sup>210</sup> Zůstává však otázkou, nakolik se realizace tohoto

---

<sup>208</sup> Dnes rozšířený termín „mythmakers“ přejímám z důležité studie P. Buriana (1997). M. L. West (1987) ve svém komentáři charakterizuje Eurípidova *Oresta* jako „extra epizodu“ (s. 30). Chápu to tak, že podle Westa může být z širší perspektivy ta či ona tragédie chápána jako epizoda určitého mýtického celku.

<sup>209</sup> Parker (2005), s. 141. Parker zde oprávněně mluví o spojitosti s hérojským kultem.

<sup>210</sup> Allan (2002), s. 18. Je to právě Allan, kdo říká, že nám nejde o znalost verzí a tradice, ale o Eurípidovo „rozestavení“ mýtu (s. 10). Sám však na základě tradice podává detailní a jeden z nejčtivějších rozborů všeho, co předchází nebo se sbíhá v *Andromaše*. Jednou slyšíme, že si Eurípidés mohl a také dělal s mýtem, co chtěl (s. 25), podruhé je tato smělá teze zas vyvážena pro řecké básníky „typickou dychtivostí podržet ze starých verzí tolik, kolik je jen možno“ (s. 29). Také McDermott (1991) říká, že když se v komentářích stopuje Eurípidova invence, typickou formulí je věta „seems to have been“. Sama se však pouští do zcela

dramatického potenciálu zároveň váže na schopnost rozeznání difference a následného porovnání. Právě s tím úzce souvisí komplikovaný problém kompetence athénské obecnosti.

## 2. 1. Omezený repertoár, difference a opakování; dvě Aristotelovy poznámky

Obecnost byla samozřejmě v odlišné pozici než čtenář moderního románu, který neví, kdo je postava XY, a nemá pro ni, stejně jako pro její fikční prostor, žádný předem daný základ.<sup>211</sup> Totéž bychom mohli říci o čtenáři moderního dramatu nebo o dnešním divákovi. Hned ovšem musíme dodat, že obecnost 5. století nebylo sociálně či „vzdělanostně“ homogenní (a o Dionýsiích ani výhradně athénské, resp. attické) a v hledišti neseděli pozdější mythografové bedlivě sledující a zaznamenávající varianty mýtu. Takovou praxi, kdy zaznamenávání jde ruku v ruce s nutností vysvětlovat, vidíme v plném proudu až ve scholiích. V tomto bodě je však třeba zmínit dvě Aristotelovy poznámky, které sice do celé věci jasno nevnášejí, ale o to častěji se vrací v moerních pojednáních.

V oblíbené větě z *Poetiky* nejprve slyšíme, že oproti původně nahodilému výběru se „nyní skládají nejkrásnější tragédie jen o lidech z několika rodů“ (*Poet.* xiii, 1453a17; překl. Mráz). I když si nemůžeme být jisti, co zde označuje ono „nyní“, o jaké době vlastně Aristotelés mluví,<sup>212</sup> promítá se tato poznámka do moderních hodnocení „omezeného repertoáru“ tragédie, takže se např. B. Knox pozastavuje nad tím, že „soubor tragédií, který můžeme identifikovat, čerpá témata z překvapivě malého segmentu rozsáhlého mytologického repertoáru“.<sup>213</sup> V podání P. Buriana je pak tento omezený repertoár základem podvojnosti opakování (čili stejnosti) a difference, která charakterizuje vztah tragédie a mýtu na bázi děje: „... dějiny řecké tragédie jsou dějinami neustálého přepracování příběhů, které jsou již

---

nesmyslného stopování signálů, které Eurípidés dává obecnosti slovy jako „nový“, „nečekáný“ atd.; základní předpoklad je následující (s. 124): „... když postava pronáší slova, která vyjadřují novost ve zvratu událostí, tato slova se nemusí vázat jen na úroveň dramatického jednání, ale mohou také reflektovat odezvu obecnosti, když odhaluje, že se děj odklání z očekávané mýtické dráhy.“ Ani jeden z jejich příkladů (*HF* 26-34 a 530 [sic!], *Supp.* 592-7, *Heracl.* 929-30, *Hec.* 674-89, *Ph.* 310-11) nepovažují za přesvědčivý.

<sup>211</sup> Zde samozřejmě nemám na mysli historické romány nebo romány, jejichž postavy jsou zároveň postavami folklóru.

<sup>212</sup> Například Else (1957), s. 389-90 nechápe vův dě jako odkaz na Aristotelovu současnost, ale dle něj je tím míněna doba zhruba od Sofokla dále.

<sup>213</sup> Knox (1979), s. 9, kde také udává výčet.

známé obecnstvu a které jsou už součástí toho, co bychom mohli označit jako systém tragického diskursu.<sup>214</sup> Kompetence obecnstva tedy vychází ze dvou propojených zdrojů: zaprvé z neuzavřeného korpusu mýtického vyprávění, zadruhé z opakování určitého výseku z toho korpusu a z jeho dalšího přepisování v divadle, přičemž je obecnstvo, jak se alespoň z tohoto pojetí zdá, s to rozeznat diferenci v tom či onom konkrétním zpracování. Tím se však zároveň znalost obecnstva posunuje od znalosti mýtu na obecnější úroveň schopnosti porovnání a zařazení (opakujících se) narativních vzorců, se kterými se manipuluje, což poněkud divokou formulací vyjadřuje Lowe: „Obecnstvo... samo rychle sestaví slovník hlavních převoditelných narativních vzorců a jejich transformační pravidla. Ty zase následně mohou být považovány za samozřejmé samotným narativním procesem jakožto část nástrojů obecnstva, které užívá k rozbalení (*unpacking*) každého nového děje, který je před ně postaven.“<sup>215</sup> Tyto závěry dobře shrnují živý vztah mezi mýtem, obecnstvem a divadlem, ale na druhé straně mohou vést k určitému přehnanému pohledu právě na omezenost repertoáru, který je názorně vidět v Ecově spekulativní poznámce o „sériovém modelu“ řecké tragédie, stále variujícím „jedno schéma“.<sup>216</sup> Zběžné pročtení seznamu titulů tragédií a předpokládaný počet každoroční tragické produkce přeci jen vybízí k opatrnosti při formulacích typu: „Nejde jen o to, že velké mýtické cykly měly určitou prestiž; staly se integrální částí tragického diskursu.“<sup>217</sup> To se jistě staly, ale tento systém tragického diskursu byl pravděpodobně širší, než se dnes předpokládá. Tím se ovšem neškrtná model kompetentní „kooperace“, který byl výše naznačen, je jen o něco rozšířen.

Na jiném místě v *Poetice* je však řečeno, že autoři tragédií se sice drží tradičních jmen, ale a) někdy jsou známá jen jedno nebo dvě jména a zbylá smyšlená / vytvořená (τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα), což je případ třeba Heleny a Meneláa v *Heleně*, b) držet se jich nemusí, ba dokonce by to bylo směšné, protože i známá jména / vyprávění jsou známa jen nemnohým (καὶ τὰ γινώριμα ὀλίγοις γινώριμά ἐστιν), a přesto působí potěchu všem (*Poet.* ix, 1451b15-27).<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> Burian (1997), s. 179-80, 183-86; uvedené citace ze s. 184. Samozřejmě tento podvojný vztah není novinkou. Už Wellek s Warrenem říkají, že „potěšení člověka z literárního díla je směsí dvou pocitů: novosti a rozpoznání“ (1996, s. 336).

<sup>215</sup> Lowe (2003), s. 160.

<sup>216</sup> Eco (2005), s. 110-11.

<sup>217</sup> Burian (1997), s. 185-6.

<sup>218</sup> Else (1957), s. 318 považuje výpověď zde označenou jako (b) za „zvláště zajímavou, ačkoli neexistuje žádný způsob, jakým bychom otestovali její přesnost.“ Avšak na základě předpokladu, že „mytologický trénink“ pocházel primárně z tragédie samotné, a na základě Aristotelovy poznámky o „několika rodech“, citované výše (*Poet.* xiii, 1453a17), kterou Else interpretuje jako „ochuzení“ tradičního repertoáru (a tedy

Vyplývá z toho ovšem, že i kdyby tragédie, třeba od Sofokla dále (jak se domnívá Else), stavěla na několika málo rodech, pořád to neznamena mytologickou „znalost“ těchto jmen a vyprávění s nimi spojených na straně obecnstva?<sup>219</sup> Na co Aristoteles opravdu klade důraz, však odkrývá pokračování jeho poznámky: Autor (básník) je autorem proto, že je tvůrcem dějů (τῶν μύθων) spíše než veršů / metra (ix, 1451b27). Jeho poznámka tak míří především k autorům a na pozadí stojí koncepce správně sestaveného děje, který garantuje potěchu na straně obecnstva. Rozhodně tedy není třeba brát Aristotelovu poznámku doslovně, protože primárně o obecnstvu a jeho kompetenci nevypovídá a zkušenost diváků víceméně škrtá. Jak by se v tom případě realizovala již zmíněná hra s očekáváním a vynikla všechna τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα kolem těch několika známých jmen, kdyby i ta byla známa jen nemnohým?<sup>220</sup> Jistě, „literární díla... mohou působit požitkem z důvodů, jež mají málo co společného s porozuměním a zběhlostí – text může být očividně nepochopen a stále být oceněn na základě rozmanitých osobních důvodů“, píše J. Culler, takže například divákovi (nebo čtenáři či posluchači) Aristotelova stříhu bude působit požitkem dobrý děj rozvíjející se logicky kolem nám podobných, tedy nikoli vyloženě špatných, postav.<sup>221</sup> Je však rozdíl nevědět vůbec nic o Élektře a přitom ji sledovat přemístěnou na venkov, anebo ji (jakož i postavy s ní spojené a některé verze vyprávění) znát, ale nerozeznat aluzi na Aischyla. Zatímco bez rozeznání druhého tragédie funguje dál na intratextuální úrovni, bez prvního jen velmi těžko a nepomůže ani prolog. Jedná se o „tu Élektru“ na venkově a ne o nějakou jinou a bezejmennou, nesnesitelnou ženu, která teprve v průběhu dramatu má být vytvořena „románovým“ způsobem. Autor tragédie sice modeluje postavy tak, jak se mu zrovna v dané tragédii hodí (u Eurípida je snad nejnápadnějším příkladem Meneláos, oproti epickému kyklu zase Sofoklův Neoptolemos), pořád jsou to však postavy, které jsou

---

tréninku), se nakonec přiklání k tomu, že *musíme* brát tuto druhou poznámku doslovně (s. 319). Žádné pochybnosti o doslovnosti Aristotelova tvrzení nemá Janko (1987), s. 92-3 ad 51b26, ačkoli nijak nevysvětluje, co si pod tím představuje. Proti doslovnosti naopak oprávněně protestuje Lucas (1968) ad 51b26.

<sup>219</sup> Tuto otázku bychom si vůbec nemuseli pokládat a vlastně dále s Aristotelem pokračovat, pokud bychom o τὰ γινώριμα mluvili jako o „detailech“, jak s odkazem na toto místo činí Allan (2008) v komentáři k *Heleně* (s. 24, pozn. 118). V překladu J. Novákové (1962) pak nacházíme přímo posun k obecnější výpovědi nezávislé na kontextu mýtických jmen a rodin ve smyslu, „... i věci známé jsou známy jen málokomu“, oproti například „známým mytům“ F. Groha (1929), „známým pověstím“ A. Kříže (1948) nebo „známým dějům“ M. Mráze (1996).

<sup>220</sup> Opakování a inovaci ve vztahu k mýtickému aparátu zajímavě pojednává Burian (1997), s. 193-5.

<sup>221</sup> Culler (1975), s. 120. Culler se sice soustředí na literární kompetenci a na program literární poetiky, ale některé jeho poznámky jsou užitečné i zde.

s divákem spojeny i mimo divadelní prostor; krom toho, že jsou často součástí kultu, setkává se s nimi divák i v produkci vázového malířství, na které má ostatně divadlo také vliv. Jedná se tedy vždy o několikasměrné vztahy. Nakonec jsme se dostali do pozice chytré horákyň, kdy jedním dechem říkáme, že diváci znali, minimálně v případě těch několika rodů, určitě více než jen jména, zároveň to ale popíráme. Tento vztah vědění, nevědění a realizace nového spadající pod jednu úroveň kompetence, lze vyjádřit některými popisnými pojmy, což činí například E. Stehlíková: „Mýtus poskytoval jen obrys fabule... dobrý dramatik však nikdy nenechal svého diváka na holičkách a poskytl mu všechna důležitá fakta potřebná k pochopení příběhu a jeho prehistorie včas.“<sup>222</sup> Pochopitelně každé takové pojmové členění, ať už vychází z formalismu nebo jeho adaptací ve strukturalismu či naratologii, je nutně teoretické. Připomíná to i naratoložka Bal, která pro změnu pracuje se členěním na fabuli, příběh (*story*) a text, ale hned dodává, že čtenář zpracovává literární dílo (a zde není podstatné, že Bal mluví o čtenáři a literárním textu) jako „nedělený celek“.<sup>223</sup> V našem případě ovšem napětí v termínech, respektive různé definice problematického pojmu fabule, současně opět ukazují, na jaké problémy znovu a znovu narážíme, mluvíme-li na jedné straně o mýtu a na straně druhé o umělecké realizaci mýtického materiálu nebo segmentů mýtů. Pokud se jedná o mýtus, je situace složitější než třeba v případě pohádky nebo moderní prózy. Co se fabule týče, Mitoseková přichází s dobrým shrnutím, které nám zde může pomoci: „Základními jednotkami uměleckého tématu jsou motivy: spojeny do fabule označují přechod od jedné situace k druhé. V tématu *ztrácejí logickou nebo časovou vazbu* ve prospěch umělecké stavby, která přímo působí na vědomí čtenáře.“<sup>224</sup> Mám za to, že specifické postavení mýtu ve společnosti, kde mýtická vyprávění žijí a kolují, vede k tomu, že tato vyprávění neztrácejí jednoduše „logickou nebo časovou vazbu“, i když mýtické segmenty náhle tvoří jiný nebo prostě další „příběh“. V případě řecké tragédie se tak nejedná

---

<sup>222</sup> Stehlíková (1991), s. 29. Dále k mýtu na s. 30. Podobně též Stehlíková (2005), s. v. „Mýtus a tragédie“, s. 170-2.

<sup>223</sup> Bal (1997), s. 79. Ještě výrazněji postihuje mezeru mezi teorií a praxí Fludernik (2001), která při kritice komunikačního modelu klasické naratologie říká, že jeho slabiny se vztahují výhradně k teoretické úrovni analýzy. „Co se reakcí čtenářů na jednotlivé texty týče, tendence přepisovat stylistické prvky hypotetické osobě vypravěče a/nebo postavě je jednoduše faktem“ (s. 622). Zajímavé věty zaznívají i v závěru její podnětné analýzy kategorií hlasu a fokalizace a zároveň textů, které se jim vzpírají: „Zůstává však otázkou, jak mluvit o takovém textu“. A o několik řádek níže: „Čtenáři skutečně *nezáleží* na tom, kdo mluví“ (s. 636; kurzíva původní).

<sup>224</sup> Mitoseková (2010), s. 235 (kurzíva doplněna).

jen o fabuli ve smyslu materiálu, jak se někdy udává, ale zároveň už o fabuli ve smyslu diskurzivnosti, což je také druhá rovina definice fabule.<sup>225</sup>

## 2. 2. „Gramatika“ mýtu

S předpokladem, že obecenstvo nutně znalo, ale nebylo super-kompetentní (Revermann),<sup>226</sup> se můžeme obrátit k opomíjené, byť jednoduché rovině kompetence, kterou je schopnost přijímat a rozvíjet na základě sdíleného mytologického a rituálního jazyka. Co říká Culler o literárním textu, má význam i pro nás: Na straně autora „volby mezi slovy, mezi větami, mezi odlišnými způsoby prezentace budou činěny na základě jejich efektů; a pojem efektu předpokládá způsoby čtení, které nejsou náhodné a chaotické“;<sup>227</sup> na straně obecenstva, dodejme, protože autor i divák jsou součástí jedné „interpretativní komunity“.<sup>228</sup> I když autor zapojuje svoji invenci dejme tomu na úrovni přeskládání událostí, používá zároveň určitou nenahodilou „gramatiku“ mýtu a divák invenci (ať už rozpoznanou či nikoli) přijímá jednoduše jako další rovinu mýtu. Můžeme obecenstvo přirovnat k *parodu* v *Iónovi*, kde sbor athénských služebnic postupně identifikuje obrazy, které nejsou nijak výlučně delfské, ale jsou spojeny s jeho athénskou identitou. Už u druhého obrazu se zaráží a ptá se, je-li to ten štítonoš, o kterém se vypráví (μυθεύεται), když sedí u stavů (v. 196-8).<sup>229</sup> Sbor se však

---

<sup>225</sup> K problému dvojí definice fabule srov. zejména Pavis (2003), s. v. „fabule“, s. 147-151, který jasně a přehledně postihuje podvojnost pojmu jakožto materiálu na straně jedné a diskurzivnosti na straně druhé; v případě řecké tragédie však mluví zjednodušeně o fabuli (mýtu) jakožto materiálu (s. 147-8). V pojmu fabule se každopádně sbíhá podobně dvojí rovina, jako v některých definicích pojmu narativu, o nichž mluví Bílek (2003), s. 128. K problematice anglických ekvivalentů pojmů *fabule* a *syžet* a opět k jejich různým definicím srov. Lowe (2003), s. 5-7 a 17-22.

<sup>226</sup> I přesto, co bylo dosud řečeno, souhlasím s Revermannem (2006b), s. 100, že není žádný důvod konstruovat super-kompetentní obecenstvo, které „kolektivně zachytí například pozici hry v rámci intertextuálního vztahu dramatického a nedramatického vyprávění příběhů.“

<sup>227</sup> Culler (1975), s. 116. Řadu podnětných poznámek má v tomto směru i další klasik H. R. Jauss a opět nevádí, že jeho primárním zacílením je literatura a proces čtení (srov. úvodní poznámky a vymezení v Jauss [1970] zejména s. 11-14).

<sup>228</sup> Tento známý (a stejně tak ve svých důsledcích sporný) termín S. Fisha používá na vztah autora a obecenstva tragédii Burian (1997), s. 179.

<sup>229</sup> Přiznám se, že v těchto verších (ἄρ' ὅς ἐμαῖσι / μυθεύεται παρὰ πῆναις, / ἄσπιστὰς Ἰόλαος) nejsem s to vidět druhou možnost překladu, kdy Ioláos (a Héraklés) je předmětem tkaní. Na tuto variantu upozorňuje už Wilamowitz (1926) ad 190 a po něm pak Owen (1939) (ad 197: „the story is made the pattern of my work“), který ji nepovažuje za pravděpodobnou, a rovněž Lee (1997) ad 191-200. Bez bližšího vysvětlení se k ní kloní Barlow (1971), s. 22 a Zacharia (2003), s. 18 a pozn. 63, přičemž obě míní obraz boje s giganty, který je vetkávaný do *peplu* darovaného Athéně při velkých Panathénaích (srov. Owen (1939) ad 190). Zatímco motiv tkaní *peplu* pro Athénu velmi dobře funguje v *Hekabě* (v. 466-74) a *Ífigénii v Tauridě* (v. 222-4), jsem přesvědčen, že zde se o tento případ nejedná.

nepozastaví u Athény, kterou zdůrazňuje jako svou bohyni (v. 211), ani u Dia či Dionýsa (v. 211-218). Ioláos je tak identifikován na základě prvního obrazu Hérakla, v relaci k němu. Bellerofón je ponechán volně jako bezejmenný obraz, a je-li identifikován obecně, nikoli sborem, pak podle okřídleného koně (v. 201-204). Podobně autor využívá obrazy, které jsou divákovi známé a tvoří jeho mytologické zázemí, ke spojování nebo vytváření nových obrazů a epizod. Použijeme-li záměrně nepatrný detail, pak například nevíme – a velmi pravděpodobně ani divák – nic o tom, že by Héraklés ukořistil Amazonkám jakýkoli *peplos*, natožpak *peplos* zobrazující nebeský řád (*Ion* v. 1143-5), nebo že by přinesl trojnožku do Athén a uložil Théseovi, aby ji přenesl do Delf (*E. Supp.* v. 1197-1200). Pokud divák v jednom či třech verších vůbec něco zaregistruje, jednoduše tyto detaily přijme jako mnoho jiných detailů, které *μυθεύεται* ve spojení s Héraklem. V prvním příkladě pak můžeme říct, že toto spojení dodává *peplu* punc exotičnosti (jestli si divák může být něčím jist, tak tím, že se Héraklés něco nachodil), v případě druhém, tj. v kontextu přísahy zavazující Adrásta, může spojení Héraklés-Delfy fungovat jako garance rituálního aktu, který Athéna Théseovi ukládá: Je to právě tato trojnožka, je svázána s panhellénským hrdinou a její místo i s přísahou bude v Delfách, jež jsou středem řeckého kosmu.<sup>230</sup> Oba příklady ukazují invenční zařazování nebo snad přiřazování, které se netýká jen sledu událostí, i když pro něj může být použito, ale hlavně užívání jazyka mytologie jako stavebního prostředku a vědomí, jaké „gramatické kategorie“ tento jazyk mytologie musí obsahovat. Kompetence diváků umožňuje propojování *sui generis*.

### 2. 3. Mezižánrovost a poetická zkušenost

Obecenstvo disponovalo jedinečnou zkušeností představované poezie. Nejenže mělo velmi citlivé uši (Barlow), nezanedbatelná část diváků se během svého života také stala členem sboru (pokud ne přímo dramatického, pak alespoň dithyrambického), diváci také znali paján, účastnili se mnoha procesí (pohřebních, svatebních, procesí k oltáři) apod.<sup>231</sup> Ve

---

<sup>230</sup> Podobně tyto verše komentuje Collard (1975), ad 1197-1200, který také považuje Héraklův dar Théseovi za pravděpodobnou invenci Eurípida a říká, že „básník chce v mýtu zvýšit věrohodnost nového dlužního přátelství mezi Adrástem a Théseem.“ Srov. též Scullion (1999-2000), s. 220.

<sup>231</sup> Barlow (1971), s. 1. Podobně Hall (2002), s. 6, říká, že „Athéňané znali srdcem mnoho písní“, jejichž žánry přecházejí do tragédie, a také Hall zdůrazňuje i onu účast ve sborech. Osobně mi připadá výstižné její označení „activity song“. Revermann (2006b), s. 108 vypočítává minimální počet *choreutů* na jedny Dionýsie

sborech se přitom neoddělitelně propojovala poetika, a tedy jistá variace, s náboženskou praxí, která naopak vnáší prvek stability. Jak už bylo zmíněno v první části, „performativita“ je úzce spojena s výchovou, a proto je důležité, že sbory (ať už jakékoli) byly původně tvořeny amatéry, nikoli profesionály, což platí i pro 5. století, v němž se pohybujeme.<sup>232</sup> V tomto kontextu pak působí podle některých nejznámější sebe-referenční otázka sboru „Proč bych měl tančit?“, tj. tančit bohům, ctít je (S. OT v. 896). Od přelomové knihy Heringtona a Calama je stále více pozornosti věnováno dramatické adaptaci lyriky, zejména pak sborové. Za tu dobu byl vztah „(sborová) lyrika – tragédie“ mnohokrát charakterizován a většina základních společných rysů těchto studií se objevuje ve výstižném shrnutí Taplina a Wilsona, které, i přes svoji délku, stojí za uvedení: „Tragédie byla samozřejmě radikálně novým druhem sborového představení, ale přese všechnu její novost bychom měli pochopit, že zároveň zapadá do širokých a přítomných sborových tradic. Mnoho jiných událostí sborového představení (*paján, epinikion, hymenaios, partheneion* atd.) se v tragédii vynořuje v tom či onom rouše a stává se částí textury tragického dramatu, ať už jsou ‚napodobeny‘ přímo samotným tragickým sborem, nebo je na ně odkazováno, jsou komentovány či rozvíjeny na metaforické úrovni sborem a hercem.“<sup>233</sup> Důležitý je zde důraz na „jiné události“. Kde my můžeme být na pochybách třeba nad relevancí *stasima* k ději, tam jeho forma a divákova identifikace „žánru“, probíhající jak na základě slov, tak pohybů, naopak může vést ke spojení s obrazem událostí, které jsou mu známy z aktivní či pasivní participace.<sup>234</sup> Tyto komplikované a nikdy zcela přímé mezižánrové vztahy se samozřejmě netýkají jen čistě sborových partů, jak je naznačeno už Taplinem a Wilsonem. Každopádně s

---

na 1117, maximální pak 1165. Samozřejmě největší díl z toho náleží dithyrambu. Swift (2010), s. 37-38 započítává i Lénaie a dochází k číslu 1315, při započtení dithyrambických sborů o Thargeliích pak k číslu 1815. Procentuální výpočty obou se rozcházejí, protože Revermann vychází z vyššího populačního čísla, než Swift. Ať tak či onak, čísla stejně nejsou konečná, protože nezahrnují menší a méně známá sborová představení nebo např. problematické Panathénaie.

<sup>232</sup> Rehm (2000), s. 302 pozn. 58, poznamenává, že tragické postavy chápou poezii spíše jako předváděný výtvar než text ke čtení. To potvrzují skutečně hojné odkazy na tanec ve spojení s náboženskými slavnostmi, v nichž se hezky propojuje svět postav s nábožensko-poetickou zkušeností obecnstva.

<sup>233</sup> Taplin – Wilson (1993), s. 170.

<sup>234</sup> Že se nejedná o rozeznávání přímých citací, vystihuje přesně ve své alespoň co do úvodu důležité monografii Swift (2010), s. 27 a 41. I když je v Athénách, co se sborů týče, situace specifická a dominuje zde dithyramb a právě drama jakožto „adaptace“ (srov. například Parker (2005), s. 181-3), rozhodně nesouhlasím s tezí Kowalzigové (2004), s. 60-1, že „mnozí bohové jsou oslovováni v dramatické sborové fikci. Ale... zatímco mnohá božstva jsou vzývána, bytostným adresátem hymnů je tančící bůh sám.“ Její závěr, že „drama ani v rámci vlastní fikce není druhem sborové pocty zbytku pantheonu“, je prostě neudržitelný, ač samozřejmě lákavý ve spojení s jejím výkladem některých částí Platónových *Zákonů*. Vyváženější je pohled Revermanna (2006b), s. 104 a 107.



sebou nesou evokativní potenciál, který probíhá od divadla k divákovi směrem zpět k divadlu. Nermalou roli v tom jistě hrála i hudba, která svým stylem rovněž mohla odkazovat na specifický kontext, nebo se naopak stavět proti slovům a vytvářet jakýsi „žánrový“ střet.

## 2. 4. Zkušenost divadla

Konečně a nejsamozřejměji, obecnstvo disponuje zkušeností divadla. Vzhledem k tomu, jak nepatrný vzorek původní produkce se zachoval, si můžeme jen představit, kolikrát divák viděl přijet vůz, viděl mrtvolu na *enkyklématu* nebo přinesenou, kolik procesí a tanečních formací sboru, kolik prosebníků u oltáře nebo kolikrát musel nebohý divák slyšet variaci na solónovskou gnómu. Opakování a difference, o které Burian mluví ve vztahu k mýtu, platí pochopitelně i pro divadlo a jeho vcelku stabilní konvence. Divák je zná a ví, jaké části má čekat a čím jsou specifické, ví, že poměrně brzy po začátku přijde *parodos*, netuší ale, jaký bude tentokrát a koho bude představovat. Mohlo být divákovi hned jasné, že Hippolytova družina, kterou Hippolytos vede jako ἔξαρχος, nebude představovat sbor? Byl zmíněný *parodos* „turistek“ v *Iónovi* pro diváky překvapivý v podobné míře jako pro moderní komentátory, z nichž minimálně jeden se proto snaží odklidit Ióna ze scény?<sup>235</sup> Divák ví, že má čekat *stasimon*, a *Helena* je tím pádem jedním dlouhým čekáním na *stasimon*, aby pak dvě velmi odlišná *stasima* šla poměrně v rychlém sledu. Anebo si už divák zvykl na manipulaci se sborem i na přesouvání lyrických partů na herce a *Helena* tak zcela samozřejmě zapadá do jeho zkušenosti divadla nejen pozdního Eurípida? Příchod herce na scénu k oltáři, jedna z forem tzv. „cancelled entry“, dává tušit tragédii rozvíjející se kolem vzorce prosebnictví atd.<sup>236</sup> „Citlivé uši“ jdou ruku v ruce s vizuální pamětí, variaci provází očekávání. Není proto

---

<sup>235</sup> Verrall (1890) to nijak neokomentuje a jednoduše píše „exit“ po Iónově monódii. Owen (ad 180) sice říká, že není žádný důvod, proč by měl Ión odejít, ale nedokáže pochopit, proč by ho jinak sbor neoslovil dříve než ve v. 219. Váhavě tedy navrhuje, že by snad Ión mohl jít odložit luk a koště anebo snad být v jiné části scény, ačkoli sám neví, co by tam dělal. Odpověď je, myslím, jednoduchá: sbor, který promýšlí výklad obrazů, je zaujat sám sebou a právě obrazy, které zároveň zprostředkovává divákům (narozdíl od Hourmouziada [1965] tu nemyslím dekoraci). Oslovuje Ióna přesně v tom momentu, kdy potřebuje něco vědět, a Eurípidés tak představuje zajímavou hru s konvencí, kdy sbor sice přichází k hlavní postavě, ale neví o tom. Srov. střízlivě Lee (1997) ad 184-236, který Ióna nikam neodklízí.

<sup>236</sup> „Cancelled entry“ jakožto běžnou divadelní praxi definuje Rehm (1988), s. 274: „... Herci zaujmou své pozice před diváky ještě předtím, než hra začne“. Burian (1977), na kterého Rehm také kriticky odkazuje, ve své velmi zajímavé studii naopak tyto úvodní obrazy chápe jako „nedílnou součást dramatického jednání“ (s. 91), která nepředchází „dramatickou iluzi“, ale naopak ji spoluutváří. O prosebnickém úvodním výjevu

překvapivé, když Revermann říká, že kompetence je spíše souborem sub-kompetencí.<sup>237</sup> Z řečeného vyplývá, že je třeba obecnost chápat jako nedílnou složku tragédie. To se často říká, v praxi se za ně ovšem mnohdy schová jakékoli „čtení znaků“. Můžeme stejně jednoduše říci, že divák rozpoznal ten či onen rituální vzorec, jako že zachytil ten či onen narativní útržek nebo narážku. Většinou však dochází ke shodě s tím, co zrovna rozpoznáváme my, kteří, s obecností na rtech, kroužíme kolem autorské intencionality (nutně implikované pojmem obecnosti) a zároveň se jí mílovými kroky vzdalujeme (což je pro změnu dáno hrou se znaky stabilizovaného textu). Pojem obecnosti, ačkoli stále do značné míry mlhavý, však může fungovat i jako náš korektiv. Minimálně tím způsobem, že připomíná rozdíl mezi statickou interpretací, ke které máme jistě tendenci, a kinetickou na straně obecnosti.<sup>238</sup> Netřeba příliš zdůrazňovat, že kinetická interpretace samozřejmě neznamena jednoduchou linearitu. Jak říká přesně Markantonatos, v tragédii je přítomen „značný prostor pro časové alterace linearitu příběhu.“<sup>239</sup> Avšak nejen ve vztahu k příběhu můžeme mluvit o alteraci linearitu. Například Taplinovy „zrcadlové scény“ lze chápat jako prostředky, kdy postupným odvíjením je zároveň nesen zlom linearitu, takže divák současně pokračuje jakousi hlavní linií dramatu, a zároveň se tato linie rozšiřuje včleněním zpětného obrazu do obrazu právě tvořeného.

---

každopádně říká, a v tom by možná byl s Rehmem zajedno, že „informuje diváky o rozhodujícím jednání dané hry“ (s. 82.). Rozdíl, který nese hlavní otázku, tkví tedy v tom, nakolik je toto vědomí součástí dané hry (oné dramatické iluze) nebo jen vědomím konvence. Shrnutí „cancelled entry“ i s odkazy na starší literaturu uvádí už Taplin (SA), s. 134-6, který zároveň v této otázce zaujímá jakousi střední pozici: konvencí mohlo být dáno najevo, že se nejedná o příchod v rámci hry, ale rovněž i pravý opak (s. 135).

<sup>237</sup> Revermann (2006b), s. 106. Pokud chceme další pojmové variace, můžeme navíc jako on mluvit o paratragédii (nikoli však v tom smyslu, jak se někdy tento termín používá v souvislosti s komedií), což, volně přeloženo, znamená celkovou atmosféru od rytmu přes kostým až po intonaci (s. 103).

<sup>238</sup> Volně zde přebírám termíny S. Fische (1970), s. 140-1. Fish píše, že předností „kinetického umění“ je, že nás nutí uvědomovat si ho jako měnící se předmět. I literaturu pak sice označuje jako kinetické umění, ale v jejím případě, podle Fische, už její fyzická forma brání, abychom si toto uvědomovali, dokonce i když to zakoušíme při četbě.

<sup>239</sup> Markantonatos (2002), s. 1.

## II. Rozbor Eurípidovy *Ífigenie v Tauridě*

V následující části práce budu analyzovat Eurípidovu tragédii *Ífigenie v Tauridě*, čili tragédii týkající se jednoho z těch „několika málo rodů“, přičemž pole interpretace bude zhruba vymezeno následujícími body:

- prostor a jeho „zaplnění“ – Pozornost bude nejprve soustředěna na prolog, jakožto „místo“ prvního a postupného zaostřování na scénický prostor. Pokud budu zde i jinde mluvit o prostoru, budu jako popisné používat čtyři kategorie prostoru, jak je definuje R. Rehm:<sup>240</sup> 1) divadelní prostor (*theatrical space*) v podstatě znamená prostor divadla pátého století během divadelního představení; 2) scénický prostor (*scenic space*) „zahrnuje konkrétní zasazení určité tragédie, které je blíže určeno průčelím s hlavním vstupem (tj. *skéné*, pozn. J. Č.), scénickými prvky (oltář nebo hrobka, namalovaný horizont, důležité rekvizity) a odkazy v textu (jeskyně *Filoktéta*, stan *Aianta*... atd.)“. Jedná se tedy již o fikční zaplnění divadelního prostoru; 3) mimoscénický prostor (*extrascenic space*) představuje prostor hned za scénou, úzce přiléhající ke *skéné*, například vnitřek paláce, stanu nebo domu; 4) vzdálený prostor (*distanced space*) nemá bezprostřední vztah ke scénickému uspořádání, je za oblastí viditelnou obecně. Pokud není na tento prostor jen slovně odkazováno, ale postavy z něho přicházejí, děje se tak skrze *eisody* narozdíl od vstupu dveřmi *skéné* z mimoscénického prostoru. Rehm tuto širší kategorii vzdáleného prostoru ještě vhodně dělí do podkategorií místních (*local*), cizích (*foreign*) a božských (nebo mýtických; *divine / mythic*) míst, která vzdálený prostor představují. Ačkoli nebudu z Rehmových kategorií přejímat zbylé dvě (sebereferenční / metadivadelní a reflexivní prostor), protože si nejsem jist, proč by se v jejich případě mělo nějak zvlášť hovořit o prostoru, výše uvedené členění považuji za užitečné a stejně tak je sympatický Rehmův důraz na překrývání jednotlivých kategorií.<sup>241</sup>
- sbor – Míněn je jak narativní rozměr sboru, který vnáší (či naopak nevnáší) do děje širší perspektivu mýtu a/nebo rituálu, tak i možný scénický důraz této perspektivy.
- postava
- mýticko-rituální jazyk a způsoby jeho užívání
- obecnost, vůči kterému komunikace probíhá.

---

<sup>240</sup> Rehm (2000), s. 20-25.

<sup>241</sup> Existují samozřejmě i jiná členění, než s jakým přichází Rehm. Užitečnou tabulku, která porovnává některá z nich včetně Rehmovy, uvádí Lamari (2010), s. 160.

Postupovat budu eklekticky, byť se deklarace eklektičnosti dnes může zdát už jako klišé.<sup>242</sup> Osobně ji však chápu jako přiznání si komplexnosti. Budu tedy kombinovat přístupy uvedené v první části práce.

---

<sup>242</sup> K eklektickému postupu se hlásí např. Mastronarde (2010), s. 25.

### 3. Ífigenie v Tauridě

*Ífigenie v Tauridě* (dále jen *IT*) byla moderní kritikou řazena mezi ty Eurípidovy hry, které nejsou v pravém slova smyslu tragédiemi, tudíž se ocitla ve společnosti *Heleny*, která byla a je chápána jako její strukturně nejbližší soused, dále *Alkéstidy*, *Ióna*, někdy i *Oresta*. Proti moderním hodnotícím kritériím, která se na jedné straně opírají o třicet dva zachovaných řeckých tragédií, na straně druhé však za sebou mají více než dva tisíce let utváření stále mlhavého pojmu „tragický“, stojí jednoduchý, ale přesvědčivý argument Wrighta, přijímaný i v této práci: *IT* byla uvedena o Dionýsiích jako tragédie, nikoli jako komedie nebo satyrské drama, jedná se tedy o tragédii ve smyslu inscenační praxe 5. století a Eurípidés prostě dělal to, co další autoři, tedy „psal tragédie různého druhu.“<sup>243</sup> Samozřejmě pokud bychom chtěli používat kategorii „tragického“, jistě by nebyl problém „tragické“ tóny v *IT* nalézt: nabízí se oběť (hned dvojí), vyloučení ze společnosti (opět dvojí), vražda matky a následné šílenství, a hlavně směřování k „tragické“ chybě. Že zejména poslední jmenované je odvráceno, neznamená negaci všech těchto tónů, které jsou postupně rozvíjeny. Navíc, jak poznamenává například Saïd, *IT* nepřináší ideální závěr a postavy nedostanou, co žádají,<sup>244</sup> nevrátí se ani na začátek, ani domů, což je zejména patrné na postavě Ífigenie, která je závěrečnou aitiologií opět jen přesunuta z jednoho chrámu do jiného a zůstává spojena, byť tentokrát symbolicky, s aktem zabíjení. V této kapitole však bude sledován jiný směr než hodnocení tragičnosti či anachronických žánrových kategorií. Burnett říká o *IT* poměrně trefně, že autor „našel svou fikci v jedné z prázdných kapes, které mytologie občas nechává.“<sup>245</sup> Na první pohled je zároveň patrné, jak hustě je tato tragédie protkána rituální tematikou, již také byla v relativně nedávných studiích věnována značná pozornost.<sup>246</sup> Nutno dodat, že pozornost leckdy až destruktivní. Cílem této kapitoly je spíše nastínit, jaké prvky jsou proti sobě

---

<sup>243</sup> Wright (2005), s. 22. Wright rekapituluje (s. 6-9) některá označování a hodnocení tzv. „netragických“ her (romantické melodrama, předchůdce melodramatu, tragikomedie, pro-satyrské drama atd.). Podobou rekapitulací začíná a proti těmto hodnocením *IT* se vymezuje i Belfiore (1992), s. 359, ve své analýze děje *IT* na základě principů *Poetiky*. K romantické tragédii (ve smyslu řecké romance) a melodramatu srov. též Mastronarde (2010), s. 59-62, kde je i střízlivé shrnutí použitelnosti našich moderních žánrových charakteristik.

<sup>244</sup> Saïd (2002), s. 48. Ve vztahu k „dobrému“ konci se také Wright (2005), s. 125, poměrně oprávněně podivuje nad tím, že třeba *Filoktéta* nikdo neoznačil za pro-satyrské drama.

<sup>245</sup> Burnett (1971), s. 48.

<sup>246</sup> Zejména Sansone (1975), Wolf (1992), Tzanetou (1999-2000), Sourvinou-Inwood (1997), (2003), s. 31-40, 301-308 čímž výčet nekončí. Zdá se, že se podobnými schématy pracuje i Swift (2010), s. 201-18, ačkoli sama deklaruje žánrovou perspektivu skrze *partheneia*.

rozehrány, jakým způsobem je tato „prázdná kapsa“ zaplňována (a jestli vůbec byla skutečně tak prázdná), případně v jakých místech se protínají významové roviny. Vzhledem k tomuto zaměření ovšem není zapotřebí zabývat se podrobněji možným rokem uvedení *IT*; většinou bývá datována do r. 414 nebo 413 (např. Platnauer a Cropp), nejnověji pak C. W. Marshall předložil několik zajímavých argumentů pro posunutí datace blíže k r. 420, čímž zároveň přispívá k problému závěrečné *aitiologie*.<sup>247</sup>

### 3. 1. Prolog: ustavení scény a síť mytologie. Vyprávění a ukazování.

*IT* je uvedena pro Eurípida typickým dvoufázovým prologem, v němž je úvodní *rhésis* Ífigenie dále rozvíjena příchodem Oresta s Pyladem, přičemž oddělení těchto dvou částí je umožněno čekáním na sbor, respektive místo očekávaného sboru vstupuje na scénu právě Orestés s Pyladem. V obecné rovině mluví Goward o „efektivním způsobu přenášení nezbytné kontextuální informace a vytváření hned počáteční a komplexní manipulace s očekáváním obecnstva“, ale zároveň tuto eurípidovskou techniku prologu poněkud zjednodušuje na naratologické schéma: „formální *vyprávění* je v druhé části vystřídáno scénou *ukazování*.“<sup>248</sup> Tuto distinkci klasické naratologie naopak postihuje přesně Markantonatos, když říká, že jak ukazování, tak vyprávění „jsou potenciálně přítomny ve stejném kontextu a spíše častěji než nikoli spolupůsobí při reprodukování celé řady událostí.“<sup>249</sup> Právě prolog *IT*, který představuje skutečně komplexní kombinaci tradičního a nového, a chceme-li, tedy i vyprávění a ukazování, to jen potvrzuje, a proto bude pozornost nejprve soustředěna na postupné zaostřování, k němuž v jeho rámci dochází. Viděli jsme sice u Sourvinou-Inwood, že sledování takového zaostřování provázené snahou o škrtnutí naší

---

<sup>247</sup> Cropp (2000), s. 60-1, Platnauer (1938), s. xiv-xv, Marshall (2009). I přes aluze v Aristofanových *Ženách o Thesmoforiích*, které ostatně nemusejí nutně znamenat uvedení *IT* v předešlém roce, nejsem přesvědčen argumenty Wrighta (2005), jehož jednou z hlavních tezí je, že *IT* byla provozována v r. 412 v jakési tematicky a strukturně volně spojené trilogii „escape“ tragédií spolu s *Helenou* a *Andromedou*. Přiznávám ale, že se mi zároveň velmi líbí myšlenka, byť (anebo právě protože) z kategorie extrémních, že by tyto tři tragédie tvořily jakousi *periplús* přes Egypt, Etiopii až k Černému moři inspirovanou Hekataiem a Hérododem (s. 132). Uvedení v r. 412 připouští i Kyriakou (2006), s. 40-1, resp. říká, že není žádný přesvědčivý důkaz ani pro, ani proti.

<sup>248</sup> Goward (1999), s. 126 (kurzíva původní). Nutno však dodat, že Goward má celou řadu podnětných postřehů, které jsou rozhodně čitelnější, než jak bývá v naratologických přístupech zvykem. Jak ukazuje Schmidt (1971), s. 3-7, v užitečné tabulce a následném stručném komentáři, dvoufázový, tj. ze dvou scén sestávající prolog je charakteristický právě pro Eurípida.

<sup>249</sup> Markantonatos (2002), s. 5, který zároveň přináší výborný úvod (s. 1-28) do naratologické perspektivy.

znalosti celku není snadné udržet, protože ve skutečnosti dochází k propojování dvou časových sekvencí a časová sekvence druhého čtení je používána pro odvíjení sekvence původní.<sup>250</sup> Na druhé straně, ač s vědomím takových omezení, můžeme tento postup použít jako jistý kompromis vůči druhému extrému, kdy například scéna je pojmána jako hotový obraz, který je v určitém bodě, nebo dokonce od začátku tragédie, chápán jako jasně viditelný/čitelný pro diváka/čtenáře.<sup>251</sup>

### 3. 1. 1. Prolog I. Ífigenie

V případě Eurípida jistě nepřekvapí prologová *rhésis*, jeho typický narativní prostředek, který byl už v antice považován za nudný, v moderní době zas někdy za „nejvíce matoucí rys eurípidovského dramatu“.<sup>252</sup> Na teoretické úrovni bychom si mohli klást otázku, kdo je vlastně adresátem těchto samomluv na prázdné scéně, případně poukazovat na meta-úroveň Eurípidových prologů vůbec.<sup>253</sup> Z teoretických diskusí však postačí zopakovat, že eurípidovské narativní prology nejsou nositeli vypravěčské objektivit, a můžeme přejít k zajímavé práci s načasováním a k zaostřování. Načasováním zde však není míněna skutečnost, že se až ve v. 42 dozvíme, proč vlastně postava vychází ven. Erbse sice trefně poznamenává, že dnes by divák asi čekal pravý opak, tj. že by „vysvětlováním“ svého příchodu Ífigenie začala – nebo nejlépe že by plačící vyběhla z chrámu.<sup>254</sup> V případě *IT* je však mnohem překvapivější, že zároveň s vytyčováním mytologické linie a její variace trvá celých třicet veršů, než je jakkoli určen prostor.<sup>255</sup> Pokud vím, kromě stručné poznámky

---

<sup>250</sup> Vycházím zde volně z Isera (1972), s. 286-7, který stručně a jasně nastiňuje časové sekvence, retrospekci a ustavení virtuální dimenze první a druhé četby.

<sup>251</sup> Nemám zde na mysli komentáře, v jejichž úvodech je tato praxe běžná a pochopitelná, ale spíše dílčí interpretační studie. V případě *IT* je taková strategie cele obsažena v jinak zajímavém článku Saïdové (2002), která mimo jiné říká (s. 51), že chrám v *IT* „vypadá přesně jako řecký chrám *par excellence*, tedy jako chrám Apollóna v Delfách, jak je popsán v *Iónovi*“. Saïd čerpá z celé tragédie, a tedy se nezabývá ustavováním obrazu chrámu, kdy takto začíná „vypadat“ a zda je tento obraz stabilní.

<sup>252</sup> Takto začíná svou analýzu prologu a aitiologií Kitto (1966), s. 276. První dva verše našeho prologu *IT* jsou přímo parodovány ve stylistickém souboji v *Žabách* (v. 1232-33). Formální stránkou eurípidovských prologů i jejich vnímáním ze strany kritiků se zabývá např. Micheli (1987), s. 102-107, která také uvádí užitečné odkazy na starší literaturu.

<sup>253</sup> Tuto otázku si klade Lowe (2004), s. 272. Zajímavé postřehy o prologu obecně jsou roztroušeny v Segalově studii (1992), k meta-úrovni Eurípidových prologů pak zejména na s. 106-109.

<sup>254</sup> Erbse (1984), s. 193.

<sup>255</sup> V Eurípidových tragédiích odvíjejících se kolem prosebnického schématu (např. *Andr.*, *Hel.*, *HF.*, *Heracl.*, *Supp.*) může být na základě úvodního výjevu víceméně zřetelné, jaké scénické prvky má divák před sebou, a čeká se tedy hlavně na „geografické“ určení scénického prostoru. Situaci podobnou *IT* nacházíme

Wrighta, která se zaměřuje na moment překvapení, tuto zajímavost komentuje jako jediný Matthiessen: „Když divák v úvodu hry viděl průčelí chrámu a kněžku, která se představila jako Ífigenie, musel nejprve pomyslet na Braurón, kde podle sch. Ar. Lys. 645 byl ukazován hrob kněžky Ífigenie.“<sup>256</sup> Matthiessenův postřeh je však problematický v několika bodech a bohužel už v samém úvodu se zároveň dotýkáme závěrečné aitiologie, která tak často strukturuje zejména rituální interpretace *IT* i samotné pojetí postavy Ífigenie. Výhrady lze shrnout do několika bodů: 1) Matthiessen zapomíná na oltář s relikty obětí (nebo jen trofejí?), který zcela jistě nebyl součástí braurónské svatyně; 2) Ífigenie se zatím ještě nepředstavuje jako kněžka; 3) Co se pramenů týče, scholiasta neříká nic o tom, že by Ífigenie byla braurónskou kněžkou, nýbrž pouze že je tam ukazován její kenotaf, že podle některých byla obětována v Braurónu, nikoli v Aulidě, a že ji Artemis při oběti nahradila medvědicí (= Fanodémus *FGrH* 325 F 14); 4) Matthiessen čerpá ze závěrečné aitiologie, podle níž má Ífigenie zůstat kněžkou (dosl. klíčnicí) v Braurónu, kde má i zemřít, a je tedy možné, že z této aitiologie, co se hrobu týče, selektivně čerpá i scholiasta a jím citovaný básník Euforión (= fr. 91 Powell);<sup>257</sup> 5) konečně, jak velice důkladně nedávno ukázala Ekroth, spojení Ífigenie s braurónskou svatyní není dosud podpořeno žádnými archeologickými, ikonografickými či epigrafickými prameny, opírá se právě jen o Eurípida, dále o zmíněné *scholion*, případně o Pausania (např. I, 33, 1), a je tudíž pravděpodobné, že žádné takové spojení před Eurípidem ani neexistovalo (nebo přinejmenším nebylo známé v tak explicitní podobě, která se na základě Eurípida automaticky zpětně předpokládá).<sup>258</sup> Ačkoli k bodům 1) a 2) může být

---

v *Orestovi* a částečně v *Élektře*. Zajímavý případ představují *Trójanky*, kde je sice od 4. verše jasné, odkud že to Poseidón odchází, ale až v. 36-7 divákovi odhaluje „totožnost“ ležící a před samotným prologem vystoupivší Hekaby, čtenáři pak vůbec její přítomnost. K úvodním obrazům před prologem srov. výborný článek P. Buriana (1977).

<sup>256</sup> Wright (2005), s. 129. Matthiessen (1964), s. 25, pozn. 2.

<sup>257</sup> Výmluvně je toto vycházení z *aitiologie* cele obsaženo v jedné větě E. Simonové (1983), s. 83, která o Ífigenii jednoduše říká: „Jak víme z Eurípida, byla pohřbena v Braurónu“. Ergo, *héróon* identifikované v Braurónu náleží Ífigenii. Působí v tomto ohledu zvláště, že kniha Simonové má podtitul „An archeological commentary“.

<sup>258</sup> Ekroth (2003). Protože zatím nejsou publikovány všechny nálezy z Braurónu (a zejména nápisy), Ekroth připouští, že její závěr může být ještě korigován. Co se však hodnocení a interpretace dosavadních pramenů týče, je její výstup velmi přesvědčivý; nutno jen dodat, že v jednom bodě ze své pozice Ekroth uhýbá, když říká (s. 98), že důvod pro Eurípidovo umístění Ífigenie do Braurónu mohl být ten, že „příběh Ífigenie mohl být souvztažný s mýty, které slouží jako *aitia* pro *arkteia*“, ačkoli právě to už dříve problematizovala a na tomtéž místě i znovu v podstatě zpochybňuje. O vztahu Ífigenie k braurónským „lokálním legendám“ pochybuje už Jacoby v komentáři k výše uvedenému Fanodémovi (*FGrH* [1954] III, b) supp. vol. II s. 161). Absenci jakýchkoli pramenů vztahujících se k Ífigenii zmiňuje Scullion (1999-2000), s. 229 (= předpokládané *héróon*), zároveň však spojení Ífigenie s Braurónem považuje za „kultický fakt“, na jehož základě Eurípidés



oprávněně namítnuto, že oltář (a chrám) také není ještě určen, a nemusí být tedy hned jasné, čím že je to „ozdoben“, a že Ífigenie mohla mít kostým kněžky, byl-li takový (byl by však kostým taurské kněžky hned rozeznatelný, nebo prostě jen jiný anebo naopak „tradiční“?), zbylé body přesto mluví proti jednoduchému ztotožnění scény s braurónskou svatyní. Ostatně, když už by mělo jméno Ífigenie takový evokační potenciál, jak se v moderních studiích předpokládá, a pokud bychom chtěli hledat potvrzení v pozdních pramenech, „neviděli“ by případní megarští v hledišti v prvních verších spíše *héróon* v Megaře? Něco jiného o Ífigenii zase slyšel Pausaniás v Arkadii, jak říká v téže pasáži (I, 43, 1). Hlavním problémem totiž je, že Ífigenie, bez ohledu na to, odkud pochází její chthonický aspekt či spojení s Hekatou, pravděpodobně získává svůj evokační potenciál především díky Eurípidovi. Jsem přesvědčen, že k tomuto spojení s Braurónem nedochází ani v případě, že by se ve v. 21 sepnula v obecnstvu ona „zooming“ kamera, což Sourvinou-Inwood předpokládá na základě epiteta  $\phi\omega\sigma\phi\acute{o}\rho\omega\iota$ , které dle ní muselo vést na straně obecnstva k identifikaci Artemidy uctívané v Braurónu a Múnychii.<sup>259</sup> Když ponecháme stranou, že mluvčím zrovna v tomto verši je Kalchás, vidíme znovu kruhovou argumentaci, kterou Sourvinou-Inwood na jiných místech kritizuje: Naše znalost aitiologie (a s ní spojený konstrukt kultické přítomnosti Ífigenie v Braurónu) předpokládá jednoduché monosémantické dekódování epiteta na straně obecnstva, kterému se vnucuje ona jiná časová sekvence. Znamená to také, že Artemis byla jako  $\phi\acute{\omega}\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$  označována jen v Braurónu a Múnychii? Proč ne Artemis  $\phi\acute{\omega}\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$  odkazující spíše na Hekatu? Nebo proč ne Artemis  $\phi\acute{\omega}\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$  z Aulidy, jak se předpokládá nejen na základě Pausania (IX, 19,6), ale i vykopávek?<sup>260</sup> Konečně, aluzivní nestabilita epiteta se hezky ukáže, když uvážíme významové možnosti, které jsou otevřeny dalším uváděním *IT*, a to i přes to, že v této otázce

---

vymýšlí *aition* (s. 227), a chápe Ífigenii jako „aitiologicky ústřední“ pro *arkteie* (s. 228). Dnes již klasickým proponentem úzkého vztahu Artemis – Ífigenie – Braurón je v důležitém, avšak Burkertem velmi ovlivněném článku Lloyd-Jones (1983). Jako jeden z mnohých pak mluví Hughes (1991, s. 83-4 a pozn. 49) bez problémů o zvláště silném spojení Ífigenie a Braurónu, ale nepřináší žádné jiné prameny než výše uvedené. Ač se Parkerovi (2005), s. 232 pozn. 61, zřejmě líbí část Eurípidovy aitiologie (v. 1464-7), připouští zároveň, že z inventáře není Ífigenie známa. Dále však (s. 240 pozn. 93) mluví o „radikálním skepticismu“ Ekrothové a považuje za fakt, že Ífigenie měla hrobku, ke které se v Braurónu vztahoval kult (s. 240), aby jedním dechem varoval, že jen „v omezeném rozsahu může být Ífigenie chápána jako ‚model‘ pro attické dívky“ (s. 241). Tím výčet zdaleka nekončí. Zdá se tedy, že je Ekroth radikální zejména proto, že problematizuje jeden velmi oblíbený a silně vžitý model interpretace postavy Ífigenie.

<sup>259</sup> Sourvinou-Inwood (1997), s. 171-2 a Sourvinou-Inwood (2003), s. 32, kde jsou v pozn. 68 doplněny některé prameny.

<sup>260</sup> Parisinou (2000), s. 81-83. Dále srov. s. 91-3, kde Parisinou stručně vyjmenovává některá zobrazení Artemis  $\phi\acute{\omega}\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$  z Braurónu.

panují nejasnosti. Po roce 404 se předpokládá v Múnychii další oltář Artemidy jakožto  $\phi\omega\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$ , který zřizuje Thrasybúlos; epiteton by tedy sice odkazovalo na Múnychii, ale nepřevažovaly by v něm místo například *arkteia* politické konotace související s obnovením demokracie, což ostatně vidíme v pronikání Artemidy v tomto aspektu do pozdější terminologie oficiálních modliteb?<sup>261</sup>

Takže divák, narozdíl od nás, kteří máme vydání nadepsané *Ífigenie v Tauridě*, nevěděl přesně, na co „pomyslet“, a pokud něco předem čekal, tedy například jen Ífigenii ve hře *Ífigenie*, jak také, na rozdíl od *Ífigenie v Aulidě*, mluví o *IT* bez místního rozlišení Aristotelés.<sup>262</sup> Obecenstvo je tak v pozici Oresta, který se v momentě „vzorné anagnórise“ (Sedláček) ptá, kde se to jen s Pyladem ocitli (v. 778). Samozřejmě, úvodní *rhésis* vždy znamená zaplňování scénického prostoru prostorem vzdáleným, řečeno Rehmovou terminologií, ale v *IT* se nejedná o „odbíhání“ ze scénického prostoru, jak je hezky vidět například ve *Foiníčankách*, nebo o svižné „připlití“ do něj jako v *Médeie*; tento prostor je ignorován takřka polovinu *rhése*, což ovšem neznamená, že dominuje řeč v tom smyslu, jakým tuto *rhési* shrnuje Goward: „Ífigenie ve svém úvodním narativu představuje nové vyprávění“.<sup>263</sup> Kromě „představení nového vyprávění“ se toho současně děje o něco více a *rhésis* má minimálně dvojí efekt:

- 1) Základní mytologická linka, která po celou dobu představuje v *IT* přítomnost jiné verze vyprávění, je přesměrována až ve v. 30, kdy konečně dojde k zaostřování na scénický prostor. Avšak do té doby spolu s nelokalizovanou scénou vytváří působivý obraz Aulidy, kdy slova, obrazně řečeno, narážejí na neurčitý oltář.
- 2) Tento oltář, nejdůležitější scénický prvek *IT*, tak v úvodní části získává dvě roviny: symbolickou, v níž funguje jako připomínka Aulidy, která může být v průběhu děje

---

<sup>261</sup> Παλαιοκρασσά (1991), s. 36 předpokládá uctívání Artemidy v Múnychii jako  $\Phi\omega\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$  už v souvislosti s bitvou u Salamíny (dále s. 37-8), čili i zde bychom mohli vidět politický aspekt. Na politický původ tohoto „druhého“ kultu ukazuje Dow (1937), s. 8 (ale odkazuje zároveň na naše místo v *IT*, když mluví o fragmentárním povědomí o  $\Phi\omega\sigma\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$  před událostmi, které on vztahuje k roku 511), a Cole (2000), s. 480. Srov. též Farnell (1896), s. 458-9.

<sup>262</sup> Aristotelés se zmiňuje o *IT* jednoduše jako o  $\epsilon\nu\ \tau\eta\ \text{I}\phi\gamma\epsilon\nu\epsilon\iota\alpha$  apod. v *Poet.* xiv, 1454a7; xvi, 1454b32; xvi, 1455a18, xvii, 1455b3 ~  $\eta\ \epsilon\nu\ \text{A}\upsilon\lambda\iota\delta\iota\ \text{I}\phi\gamma\epsilon\nu\epsilon\iota\alpha$  xv, 1454a32. Mluvíme tu samozřejmě o první produkci, protože tyto otázky do značné míry odpadají při dalších představeních. I kdyby se stále uváděla jen *Ífigenie*, a ať už by se například inscenování v jiných divadlech jakkoli lišilo, některé scénické prvky a možná i sama postava Ífigenie by už v prologu definovaly prostor.

<sup>263</sup> Goward (1999), s. 136.

aktivována, a rovinu konkrétní v rámci scénického prostoru, jež je postupně v průběhu celého prologu ustavována.

S tím však bohužel souvisí nepříjemný problém týkající se umístění oltáře, jehož řešení je nutně hypotetické, přesto však musí být alespoň naznačeno. Starší komentáře (England, Platnauer) bez jakéhokoli bližšího vysvětlení, snad instinktivně a s předpokladem vyvýšeného jeviště, a tedy odděleného prostoru pro herce a sbor, umísťují oltář před *skéné* (resp. před chrám), ač není zcela jasné, co se tím myslí.<sup>264</sup> Stejná lokace se objevuje v zatím nejnovějším komentáři, v němž však Kyriakou argumentuje tím, že vzhledem ke hrozivému charakteru taurského kultu by se tento „krví potřísněný“ oltář neměl ztotožňovat s oltářem Dionýsa v *orchéstrě*.<sup>265</sup> V řešení Kyriakou se objevuje takové pojetí scény, kdy oltář, který není součástí hry, okupuje střed *orchestry*, zatímco oltář, hrob či cokoli je zrovna představováno, je odsunut ke *skéné*. Jak ale dostatečně přesvědčivě ukázal v důležité studii Rehm, nic nenavědčuje tomu, že by v centru *orchestry* stál stabilní a pro představení nepoužitelný oltář zasvěcený Dionýsovi.<sup>266</sup> Pokud byl nějaký oltář součástí obřadů předcházející Dionýsie, byl to oltář ve vlastním okrsku Dionýsa, čili jižně od *orchestry*. K problému odděleného scénického prostoru pak Rehm poznamenává: „Netvrdím, že veškeré jednání probíhalo ‚v centru orchestry‘, pouze že tato pozice poskytovala nejsilnější hrací pole ve starověkém divadle a byla podle toho využívána.“<sup>267</sup> V podobném duchu lze říci, že rozhodně není třeba, aby veškeré jednání *IT* probíhalo ve středu *orchestry*, ale stejně tak můžeme uvážit efektivnost umístění oltáře. V zásadě se nabízejí tři možnosti. 1) Před *skéné* na levé či pravé straně, dále 2) před *skéné* v rovině zhruba středové osy čili před středními dveřmi *skéné*, konečně 3) v *orchéstrě* (avšak nikoli nutně v samém středu). V prvním případě by efekt oltáře byl minimalizován, ačkoli bychom mohli zároveň říci, že by tím byl symbolicky více

---

<sup>264</sup> England (1899), xxix-xxx, Platnauer (1938), xvi.

<sup>265</sup> Kyriakou (2006), s. 37.

<sup>266</sup> Rehm (1988). K předpokládané posvátnosti oltáře v *orchéstrě* Rehm výstižně říká: „Pokud byl oltář v *orchéstrě* v pátém století a posunoval se spolu s *orchestrou*, když bylo rozšiřováno hlediště, tak už samotná pohyblivost vrhá pochybnosti na posvátnost jak konstrukce, tak její lokace.“ (s. 267, kurzíva původní).

<sup>267</sup> Rehm (1988), s. 284, pozn. 87. Podobně považuje Wiles (1997), s. 79 nn. za dva nejsilnější body střed *orchestry* a dveře *skéné*. I když zrovna nesdílím Wilesův strukturalistický zápal, jeho následné umístění sochy Artemidy v *Hippolytovi* do středu *orchestry* (s. 79-80) rozhodně dává větší smysl, než třeba Halleranovo (1995), s. 144, na jeviště v opozici k Afrodítě „snad na druhé straně hlavních dveří paláce“. Není zrovna jednoduché si představit, jak by Hippolytos se svým „sborem“ věnčil sochu Artemidy u *skéné*, navíc snad ještě na vyvýšeném jevišti. Socha Artemidy v *orchéstrě* by zároveň vnášela zvláštní rozměr dvojí přítomnosti v závěru tragédie. Opět, závěrečnou scénu mezi Théseem a Hippolytem si není třeba automaticky představovat těsně u *skéné*.

spjatý s chrámem, tedy i s božstvem, které vyžaduje lidské oběti, a rovněž i s těmi, kteří je vykonávají (nikde však není řečeno, že by je vykonávali v chrámu, což ani neodpovídá obětní praxi). V druhém případě by oltář na stejné úrovni s Ífigenií soutěžil spolu s ní o pozornost diváka. Ač by se na první pohled mohlo zdát efektní, že by právě úvodní obraz oběti byl vykreslován u oltáře, izoloval by zároveň Ífigenii v určitém bodě. Ífigenie by snad mohla stát před ním, tím by však oltář zase ztratil svou funkci. Třetí možnost by vytvářela určitou funkční distanci mezi Ífigenií a oltářem. Díky tomu by byla zvýrazněna jak jeho scénická, tak symbolická funkce, a rovněž by mohl být zapojen sborem. Pokud bychom šli ještě o krok dále, můžeme dodat, že díky pozici v orchestře by Ífigenie v úvodní *rhésis* nebyla izolována v určitém bodě, ale slova vztahující se k Aulidě a dostávající se k divákům přes oltář by mohla být ještě zdůrazněna postupným přibližováním se herce. I přes nepochybné riziko vnášení vlastních inscenačních představ, kterému se ostatně nelze vyhnout, budu dále chápat oltář jako oltář umístěný v orchestře, protože tato pozice se mi z výše uvedených důvodů zdá nejpravděpodobnější.<sup>268</sup> Jako jediný z mně dostupných komentátorů se ovšem k této možnosti kloní Cropp.<sup>269</sup>

### 3. 1. 2. Rituální slovník

V úvodní *rhési* je rovněž nastavován rituální jazyk *IT*. Popis událostí v Aulidě odpovídá v hrubých obrysech praxi  $\sigma\phi\acute{\alpha}\gamma\iota\alpha$  /  $\sigma\phi\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$ . Nejprve je ostře přerušena nezbytná úvodní genealogie, poněkud zvláště začínající u Pelopa: „Mě... obětoval (ἔσφαξεν) otec, kvůli Heleně, jak se všeobecně věří, / Artemidě...“ (v. 8-9). Zbytek je pak rozvedením oběti a ústí do nejpůsobivějšího obrazu celé této části, zřejmě odkazujícího na Aischyla (*A.* 231-7), který však bohužel zaniká v českých překladech (v. 26-7): „Když přišla jsem, nebohá, do Aulidy, zvedli mě / do výše nad oltář, [už, už] mě mečem zabíjeli“.<sup>270</sup>  $\Sigma\phi\acute{\alpha}\gamma\iota\alpha$  je druh oběti

---

<sup>268</sup> Jsem si samozřejmě stále vědom Goldhillovy poznámky (1997), s. 339, na adresu *performance criticism*, že tento přístup svou horší podobu ukazuje v kritikách, kteří říkají, jak by hry sami režírovali. Na druhou stranu mi není jasné, jestli například otázka oltáře či jiných scénických prvků spadá podle Goldhilla do oné lepší podoby, která „může prozkoumat inscenační konvence a možnosti, aby osvětlila povahu divadelní reprezentace a jejího utváření významu.“

<sup>269</sup> Cropp (2000), s. 57. Stejně jako já i Cropp vychází z Rehma a Wilese. Strohm (1949) umísťuje oltář do orchestry, jen není zcela zřejmé kam („Větší oltář stojí... před chrámem v orchestře“, s. 104).

<sup>270</sup> Sedláček: „A do Aulidy přišedši já ubohá, / jsem na hranici mečem měla zemřítí“. Mertlík: „Já do Aulidy přišla, ubohá, a tam / jsem měla na oltáři mečem zahynout“. K užití imperfekta  $\epsilon\kappa\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\eta\nu$ , které

prováděný v extrémních situacích, před bitvou, překračováním řek, při překonávání nečekaných překážek nebo při utišování větrů, tedy ten druh oběti, kdy není (resp. nemělo by být) adresátem konkrétní božstvo. Stejně jako v Aischylovi je i zde důraz na to, že Ífigenie „byla zvednuta“ jako malé zvíře a z proříznutého hrdla měla vytékat krev na oltář. Burkert tak označuje σφάγια za „krvavé oběti v užším slova smyslu“, protože krev je prolévána pro prolévání samo a není, jako v případě θυσία, předehrou k obětní hostině.<sup>271</sup> Jak je však v tragédii zvykem, obětní terminologie nesleduje přesně naše moderní důrazy na pojmové distinkce označující zásadně odlišné druhy obětní praxe,<sup>272</sup> takže i v této krátké části dochází ke zvláštnímu směšování obětního jazyka ve stylu σφάγια / σφάζειν a θυσία / θύειν. V přímé řeči Kalchanta (v. 17-24), kterou nám Ífigenie zprostředkovává, slyšíme, že Artemis chce Ífigenii „přijmout obětovanou“ (λάβηι σφαγεῖσαν v. 20), protože Agamemnón slíbil Artemidě obětovat (θύσειν) to nejlepší, co onen rok (tj. neurčitý rok v době dání slibu) přinese. Motiv neúmyslného slibu, v átrevském cyklu velmi pravděpodobně Eurípidova invence, je tu nesen napětím v obětní terminologii.<sup>273</sup> Na tomto místě a bez znalosti toho, jak se dále v průběhu tragédie tato terminologie prostřídá, bychom mohli vnímat tyto pojmy jako záměrně postavené proti sobě, odhalující tak svoji vlastní nestabilitu. Kalchantova „interpretace“ (a zde je zdůrazněno, že se nejedná o nic víc než lidskou interpretaci) by pak znamenala, že Agamemnón myslel na θυσία, třeba na nejlepšího býka, který onen rok přinese, a tedy i na obětní hostinu, ale ve skutečnosti je θυσία totéž co σφάγια. Tím nejlepším onoho roku byla Ífigenie, takže, jak říká a interpretuje Kalchás, „ji musíš obětovat (ἦν χροί σε θύσαι)“. K popisu tohoto významového napětí může vcelku vhodně posloužit Henrichsova specifikace θύειν jako bezpříznakového termínu a naopak σφάζειν jako

---

v Sedláčkově, a tedy i Mertlíkově překladu odpovídá „jsem... měla zemřít“, a v jehož překladu měním osobu i způsob, srov. England (1899) a Platnauer (1938) ad 27.

<sup>271</sup> Burkert (1985), s. 59-60; Zvednutí malých zvířat nad oltář a proříznutí hrdla zmiňuje na s. 56. Co se adresování σφάγια konkrétnímu božstvu týče, jistou výjimkou je Artemis Agrotera ve Spartě.

<sup>272</sup> Srov. např. Foley (1985), s. 30 a 26.

<sup>273</sup> Mertlík (1986), s. 445 v poznámce k tomuto verši spojuje několik verzí mýtu dohromady (Agamemnonovo zabití laně a chvástání), což má za následek, že Artemis „na usmíření žádala, aby jí obětoval to, co nejkrásnějšího mu tento rok přinese, a to byla právě Ífigeneia.“ Ve skutečnosti se však jedná o Sedláčkovu poznámku (1923), s. 444, ze které však Mertlík po způsobu pozdějších mythografů vypouští zajímavý dovětek: „Poukazem na tento slib chce básník zmírnit vinu Agamemnonovu.“ Ať už básník mírní vinu či nikoli, motiv zabití laně nebo chvástání tu není rozveden, stejně jako není v Aischylovi, takže i v „kanonické“ *Oresteie* je v podtónu otázka, proč by měla Artemis vyžadovat oběť Ífigenie. Naopak zabití laně a chvástání zaznívá jako argument z úst Sofoklovy *Elektry* (*El.* v. 566-76; k této pasáži srov. vyvážený komentář Finglasse [2007] ad 566-76.), kde jsou zas pro změnu Řekové uvízlí v Aulidě a nemohou plout ani tam ani zpět.

termínu příznakového, který „s sebou nese asociace násilí a prolévání krve, které tragikové využívají.“ V Kalchantově jasném závěru ἦν χροή σε θύσαι tak obecné θύειν, „které představuje obětní proces jako celek“,<sup>274</sup> získává příznak, který je jinak nesený termínem σφάζειν. Oblíbený koncept „corrupted / perverted sacrifice“ by tak bylo možné vztahovat k samotnému pojmovému označování. Jak ale bylo řečeno, dalším průběhem je napětí v obětní terminologii zejména na straně θύειν rozvolňováno a dochází tak na slova Hughese, který říká, že „v mýtu i historických pramenech jsou *thyein* a související slova často použita k popisu lidské oběti.“<sup>275</sup> Je však zajímavé, že v opakujících se silných retrospekcích Aulidy Ífigenie i dále bude mluvit především v termínech vztahujících se ke σφάγια / σφάζειν (v. 210-12, 357-60, 770-1), případně bude sklouzávat k označení Aulidy jako zabíjení (v. 565-6).<sup>276</sup> Mám za to, že můžeme v podstatě souhlasit s tezí Papadopoulou, že „bychom měli vzít v úvahu určitou perspektivu, která implikuje nesouhlas nebo pochybnosti o náboženském kontextu tohoto aktu oběti, kdykoli... Ífigenie používá slovník založený na *sfazein*.“<sup>277</sup> Problém samozřejmě zůstává ve v. 8, který představuje úplně první zmínku o oběti, což se ostatně ukazuje i v různých způsobech jeho překladu. I v tomto případě však lze připustit, že onen ostrý předěl v genealogii a vsunutí dvou v podstatě „geografických“ veršů do vztažné věty, aby pak v pečlivě zvoleném slovosledu s důrazem na prvním slově zaznělo [ἦν]... ἔσφαξεν Ἑλένης οὐνεχ', ὡς δοκεῖ, πατήρ / Ἀρτέμιδι, může evokovat spíše obraz porážky. Přitom odsunutí Artemidy do dalšího verše je možné chápat jako zvýraznění tohoto efektu.<sup>278</sup>

<sup>274</sup> Henrichs (2000). Tato i předchozí citace jsou ze s. 180.

<sup>275</sup> Hughes (1991), s. 11.

<sup>276</sup> I když je obětní terminologie často nejednoznačná, v konkrétních případech je třeba odlišovat, kdo je mluvčím. Například v Sofoklově *Élektře* Klytaiméstra nejdříve říká, že Agamemnón obětoval Ífigenii bohům (v. 532: θύσαι θεοῖσιν), bozi jsou však rychle ponecháni stranou (v. 534-5): „Pouč mě, kvůli komu ji obětoval (ἔθυσεν αὐτήν)“, když naopak Klytaiméstra poučuje a přechází k termínům zabití (v. 536-7). Možná parafráze: Co tvůj otec a Řekové vydávají za oběť bohům, je ve skutečnosti obyčejná vražda. Elektra naopak podrží slovník θύειν. Zajímavý příklad je i v *Hekabě*. Hekabé se Talthybia ptá na smrt Polyxeny jen v termínech zabití / vraždy (v. 515-17). Ačkoli Talthybios soucítí s Hekabou, český překlad Kurzové a Kliera (in: Král [1988], s. 178) jde ještě o krok dále, takže z jeho úst slyšíme: „Všechn lid... očekával *popravu* tvé dcerušky.“ Celkově nevhodné slovo „poprava“ má odpovídat ἐπι σφαγάς, které je zde zcela určitě rituálně zabarvené, ač samozřejmě jinak ἡ σφαγή může znamenat „zabíjení“ či „porážku“. K takovému významu pojmu σφάζειν v pátém století srov. Hughes (1991), s. 9.

<sup>277</sup> Papadopoulou (2005), s. 114. Kurzíva doplněna.

<sup>278</sup> V některých překladech je upřednostněn obraz zabití / porážky, ve stejné míře se však objevuje neutrální označení „obětovat“. První varianta: Way (1912): „me... slew“; Murray (1915): „... whom... cruelly... he slew“; Sedláček (1923): „Mně... otec zabil k vůli Heleně, / vděk Artemidě“; Mertlík (1986): „mě otec Artemidě sklál“; volně i Vellacott (1953): „My father slaughtered me... / A sacrifice of blood to Artemis“.

Každopádně, kde Aischylova pasáž nesoucí drsný obraz Aulidy končí váhavostí sboru: „Neviděl jsem, co následovalo, a nebudu o tom mluvit“ (Ag. v. 247), tam v prologu *IT* dochází k přesměrování z Aulidy, a tedy ze známé verze mýtu, a k zaostření na Tauridu.

### 3. 1. 3. Taurida

Scénický prostor je určen jako „země Taurů“ (v. 30: Ταύρων χθόνα), avšak v této části tragédie se zatím jedná stále jen o určení velmi vágní. Taurida je země, kde barbarům vládne barbar Thoas, charakterizovaný epickým slovníkem (ὠκὺν πόδα). Podstatné je, že divák zůstává mimo svůj běžný rámeček a nemá před sebou žádný Argos, Théby, Delfy či Eleusis. Mimo běžný rámeček je zasazena i Ífigenie, která podle tradice před Eurípídem byla buď obětována a zemřela v Aulidě (Aischylos, Pindaros) anebo byla při oběti zachráněna, učiněna nesmrtelnou a ztotožněna s Artemidou Enoidiou (Hésiodos fr. 23, 15-26 M.-W.), případně s Hekatou (Stésichoros fr. 215 [38] PMG = 215 Davies).<sup>279</sup> Je takřka jisté, že spojujícím článkem a hlavním inspiračním zdrojem pro tuto variaci byl Eurípíidovi Hérodotos (IV, 103). Jsem přesvědčen, že *Kypria* v Proklově shrnutí, v němž je také dochováno přemístění „k Taurům“, ukazují v tomto konkrétním bodě spíše ovlivnění Eurípídem, stejně jako se post-eurípíidovská tradice velmi pravděpodobně odráží v pasážích z Pausania uvedených výše.<sup>280</sup> Z Hérodota pak pochází i inspirace k dalšímu zásadnímu kroku. Slyšíme, že Taurové obětují Panně (τῆ Παρθένῳ) trosečníky a kohokoli z Řeků lapí, a po popisu způsobů obětování následuje důležitá pasáž (IV, 103, 9-10): „Sami Taurové toto božstvo označují jako Agamemnonovu Ífigenii.“ Ať už k tomuto spojení původně došlo

---

Druhá varianta, v níž se v různém slovosledu objevuje „obětoval mě“: Lattimore (1976), Ebener (1977), Kovacs (1999), Cropp (2000). Mezi oběma variantami stojí Šimáčkův překlad (1885) „již... v oběť sklál“.

<sup>279</sup> V hésiodovském fragmentu se jméno vyskytuje ve formě Ifimedé. Wrightovi (2005), s. 84, vděčím za odkaz na velmi zajímavé čtení Marchové (1987), s. 88-9, která navrhuje ve v. 23 místo εἰδω[λον] genitiv. „Přízrak“ by se tak nevztahoval k Ifimedé a jejímu nahrazení při oběti, ale k Heleně, takže by Achájeci obětovali (σφάξαν) Ifimedé kvůli tomuto přízraku. Už Solmsen (1981), s. 354, poznamenává, že „slovo εἰδωλον, které postrádá organické syntaktické spojení s předchozími verši, nepředstavuje šikovný způsob uvedení a opravení původního vyprávění.“ Dále se však věnuje především rhapsódskému charakteru *Katalogu*.

<sup>280</sup> *Cypria*, Arg. 8 GEF, s. 74. Souhlasím s Hollinsheadovou (1985), s. 422, že se jedná o redundanci právě v tomto geografickém detailu. Zmínkou archeologických pramenů Hollinshead odsunuje starší výklady, v nichž se přepokládalo, že Řekové nemohli znát tuto oblast Černého moře. O autenticitě tohoto místa v *Kypriích* pochybuje i Burnett (1971), s. 73-4. Obskurní tradice, podle níž byla Ífigenie dcerou Thésea a Heleny, však není zmíněna ve Stésichorově fr. 215 (38) PMG, jak uvádí Burnett (s. 73), nýbrž ve fr. 191 (14) PMG. Tyto fragmenty ukazují právě kontradikce mezi různými tradicemi. Nejsem si také zcela jist poznámkou Burnettové, že fr. 191 mírní vinu Agamemnona.

jakkoli,<sup>281</sup> Eurípidova originální kombinace různých útržků tradice a Hérodotova popisu spočívá v tom, že rozšířený kult Panny ztotožňuje s Artemidou, která je tu recipientem obětí, a Ífigenii dává přinejmenším symbolickou roli v tomto obětování panenské bohyni. Takže Ífigenie, vysunuta mimo běžný rámec řeckého světa do uzavřeného světa Tauridy, jak dále uvidíme, prožívá znovu a znovu svou Aulidu a účastní se obětí bohyni, které sama byla obětována.

Bohužel právě důležité verše 34-41, v nichž Ífigenie říká, co obnáší její služba v chrámu, a které svým způsobem dále definují v této části prologu prostor, jsou notoricky nejasné a v podstatě každý ze známých editorů či komentátorů této pasáže (Diggle, Sansone, Stinton, Cropp, Erbse, Kovacs) navrhuje jiné čtení a případné interpolace. Vtipně poznamenává Diggle na adresu Paleye, který jako jediný neviděl v těchto verších žádný zádrhel: „Je to tolerantní člověk, kdo je s to s Paleyovou shovívavostí sledovat tento přetržitý text, v němž dání slibu v jednom verši a jeho porušení v následujícím je uvedeno nevhodnou aposiopésí a ukončeno nevysvětlitelným asyndetem.“<sup>282</sup> Avšak, jak ukazuje následující tabulka, právě z Diggleho řešení (spojení *κατάρχομαι* s *έορτής*, vypuštění v. 38-9 a 41), vychází tajemná výpověď, kdy Ífigenie zasvěcuje nějakou slavnost, která má jen hezké jméno a v jejímž rámci někdo jiný něco obětuje.<sup>283</sup> Nutno říci, že všichni komentátoři zároveň přicházejí se zajímavým vysvětlením svého řešení. Například Erbse jako jediný vztahuje *τοῦνομ' ἦς καλὸν μόνον* k Artemidě a říká, že Platnauer (1938 ad 35-6) „očividně podceňuje oprávněný hněv této zahořklé ženy.“<sup>284</sup> Jeho přílišná snaha zachovat v. 41<sup>285</sup> však v posledku vede ke skutečně zvláštní obětní praxi, kdy zřejmě Taurové, poté co vykonají oběť v chrámu, běží ven pomazat oltář krví; z veršů 624 a 1155 však rozhodně nevyplývá, že by se oběti konaly v chrámu, přičemž v. 1155 je patrně interpolovaný. Jak říká správně Kovacs, veršem 40 je vše podstatné sděleno a v. 41 navíc stojí v kontradikci k v. 72 v druhé části prologu, i když sám

---

<sup>281</sup> Po určitém točení se v kruhu nakonec Corcella smysluplně říká, že snad jméno taurského božstva bylo asonanční s *Ἰφιγένεια*, a s otazníkem klade nápisné *ΒΟΦΙ* z této oblasti (Asheri – Lloyd – Corcella [2007], s. 654-55).

<sup>282</sup> Diggle 2005, s. 29 = *PCPhS* 15 (1969), s. 56. Diggle podrobně a jasně, takřka slovo za slovem, shrnuje problémy celé pasáže.

<sup>283</sup> Diggle 2005, s. 31-33 = *PCPhS* 15 (1969), s. 58-59. Jak je patrné, podobné je i řešení Stintona (1990), s. 304-7 = *JHS* 97 (1977), s. 149-51, který se liší interpunkcí a tím, že přesouvá v. 37 („O ostatním pomlčím ze strachu z bohyně“) za v. 40 („[slavnost]... / zasvěcují, jiní mají na starost oběti.“). Diggleho text je tedy tajemnější ve větší míře, než v jaké se domnívá Erbse (1984), s. 196, který ho čte jako „oběť zasvěcují“.

<sup>284</sup> Erbse (1984), s. 196.

<sup>285</sup> Erbse (1984), s. 197.



Kovacs zároveň přiznává, že „těžko říci, proč někdo cítil potřebu doplnit tento verš.“<sup>286</sup>

Kovacsův text je zřejmě nejčitelnější, ačkoli je i Erbsovo přijetí Kvíčalovy konjektury θύω → θύειν rovněž lákavé<sup>287</sup> a výrazně se, co se oběti týče, od Kovacse neliší, protože jen doplňuje, co je řečeno ve v. 39-40; samozřejmě, liší se ve vnímání syntaxe celé této pasáže.<sup>288</sup>

DIGGLE (1969 ~ 2005)	KOVACS (2003)
<p>ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· 35 ὅθεν, νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις, ἑορτῆς (τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον· τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη) [θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει ὡς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ] 40 κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει [ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς].</p>	<p>ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· 35 ὅθεν νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον· (τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη), [θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει] ὡς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ 40 κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει [ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς].</p>
STINTON (1977 ~ 1990)	CROPP (2000)
<p>ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· 35 ὅθεν, νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις, ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον, 40 κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει. 37 τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη.</p>	<p>ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· 35 ὅθεν, νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον - τὰ δ' ἄλλα σιγῶ τὴν θεὸν φοβουμένη· θύω γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει ὡς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ. 40 [κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς].</p>
SANSONE (1978) + (1981)	ERBSE (1984)
<p>ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με, 35 οὐδ' ἐννόμοις τιμαῖσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις ἑορτῆς, τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον. τὰ δ' ἄλλα σιγῶ τὴν θεὸν φοβουμένη· θύω γὰρ, ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει, ὡς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ. 40 κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.</p>	<p>ναοῖσι δ' ἐν τοῖσδ' ἱερέαν τίθησί με· 35 ὅθεν νόμοισιν οἷσιν ἦδεται θεὰ Ἄρτεμις ἑορτῆς (τοῦνομ' ἧς καλὸν μόνον, τὰ δ' ἄλλα σιγῶ τὴν θεὸν φοβουμένη)· θύειν γὰρ ὄντος τοῦ νόμου καὶ πρὶν πόλει ὡς ἂν κατέλθῃ τήνδε γῆν Ἑλλην ἀνήρ, 40 κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει ἄρρητ' ἔσωθεν τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς.</p>

<sup>286</sup> Kovacs (2003), s. 3. Srov. Sansone (1978), s. 37 pozn. 6.

<sup>287</sup> Kvíčala (1859), s. 6-7.

<sup>288</sup> Kovacs (2003), s. 2: „Verš 38 musí jít pryč nikoli proto, že znamená nedodržení slibu, ale proto, že ničí syntax.“

Ať už Ífigenie na tomto místě říká, že obětuje nebo pravděpodobněji „jen“ zasvěcuje oběť, mezi kteroužto činností ostatně později sama nečiní přílišný rozdíl (v. 617 a 622), její slova dávají nový smysl oltáři i místu, ačkoli k plnému, i když opět problematičtějšímu zaostření jak na oltář, tak na způsob obětování dojde až v druhé části prologu. V tomto bodě vůbec není třeba předpokládat, jak činí Hall, že divák byl dobře poučen Hérododem o taurském Chersonésu, a že tuto oblast tím pádem musel nutně chápat jako Evropu.<sup>289</sup> I když vnímání místa hraje v *IT* důležitou roli, v chápání Tauridy jako Evropy by se stále jednalo o zcela jinou Evropu, o barbarské *Jiné*, jak by se dnes oblíbenou terminologií asi řeklo, kam je zároveň odsunuto řecké „Jiné“, reprezentované obětí Ífigenie. Geografie není v *IT* až tak „koherentní“, jak si myslí Hall, a funguje především jako rámeček, který Eurípides uzpůsobuje a postupně zaplňuje a podobně jako při rozvíjení mýtu nebo rituálního jednání do něj dodává nebo z něj vynechává detaily. Ostatně Hall na jednom místě sama říká na adresu H. Baconové o prvním stasimu: „Bacon zjevně ignoruje poetickou metodu sborové lyriky..., která umožňuje tragikům episodické náznaky tam, kde by v epice bylo zachováno vyprávění. Toto je óda, nikoli periplús po Černém moři.“<sup>290</sup> Avšak právě to neplatí jen pro první *stasimon* a „země Taurů“ nezůstává jen konkrétním místem na severovýchodě Černého moře, o kterém Athéňan mohl slyšet od Hérodota nebo námořníků / kolonistů, respektive rozhodně ne tak konkrétním, jak by si Hall přála.

### 3. 1. 4. Sen

Sen, který je konečně důvodem, proč Ífigenie vychází ven, a jemuž je věnován zbytek její *rhése* (v. 42-66), je jakousi symbolickou kompresí některých dosavadních motivů i vehiklem jak dalšího jednání (v. 61-66), tak vývoje v povahokresbě Ífigenie. Komplexnost Eurípidova postupu je patrná mimo jiné v tematicky plynulém přechodu od služby, již koná Ífigenie jako kněžka, ke snu, který je touto službou modelován.<sup>291</sup> Eurípides by samozřejmě mohl vymyslet v podstatě jakýkoli děsivý sen, který by Ífigenie interpretovala jako smrt Oresta, a pořád by se jednalo o tragédii, v níž sestra málem „obětuje“ bratra. Rituální jazyk vyjadřující službu Ífigenie ovšem není používán jen jako ornament a jen na místech, která se

---

<sup>289</sup> Hall (1987).

<sup>290</sup> Hall (1987), s. 428.

<sup>291</sup> Změnu v dikci při přechodu ke snu hezky charakterizuje Whitman (1974), s. 3.

bezprostředně vztahují k oběti, ale i snu poskytuje jak obraz (v. 53-5: akt skrápění jako τέχνην τήνδ'... ξενοκτόνον), tak zároveň funguje jako „interpretační prostředek“ obrazu (v. 56 „Je mrtvý Orestés, jehož jsem já zasvětila“ τέθνηκ' Ὀρέστης, οὗ **κατηρξάμην** ἐγώ ~ v. 58: θνήσκουσι δ' οὖς ἅν **χέρονιβες** βάλωσ' ἐμαί „umírají všichni pod mou vodou očištnou“). V prologu je jen nadhozena nijak výjimečná otázka sdělnosti snů (a potažmo věšteg), která je znovu zvednuta ve třetím *stasimu*, kde formou delfského mýtu vnáší téma nikoli lživých, jak je někdy vykládáno, ale němých obrazů, které rodí země (viz. níže kap. 3.2.3.4). V rovině tematické sen vnáší motiv hroutícího se domu Átreovců. V rovině jednání bude fungovat jako spouštěč dalšího rituálního aktu, úlitby mrtvému, která, jak se zdá, je (stejně jako sen) átreovskému cyklu, a to nejen v tragédii, souzena.<sup>292</sup> Nejde ani tak o nějakou „intertextuální“ citaci, jako například v případě podobného obratu v Sofoklově *Élektře* (v. 644, Klyt.: Ἄ γὰρ προσεΐδον νυκτὶ τῆδε φάσματα...; *IT* v. 42: ἂ καὶνὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα, nýbrž o celkový obraz, kdy sen vede k úlitbě (A. *Ch.*, S. *El.*, E. *IT*), která je buď různým způsobem realizována na scéně, nebo naopak nerealizována, a to ani v místním vzdáleném prostoru (*distanced local space*), jako v Sofoklově *Élektře*.<sup>293</sup> V *IT*, jako i v *Choéforoi*, dostává úlitba konkrétní scénickou podobu, kdy *parodos* přechází v *kommos* a vyjadřování žalu vede zároveň k jakémusi krátkodobému, přesto však zajímavému posunu v postavě Ífigenie v prvním epeisodiu.

### 3. 1. 5. Prolog II. Orestés a Pyladés

#### 3. 1. 5. 1. Scéna

Výstup Oresta s Pyladem je jakousi paralelou a doplněním první části, vnáší dialog, ale znovu i typickou prologovou *rhési*, v podstatě druhý prolog. Rychlý vstup především odhaluje, že něco na výkladu snu není v pořádku; rozvíjí tedy vcelku běžnou ironii, která se

<sup>292</sup> Krom *Choéforoi* (33-41, 523-551) a Sofoklovy *Élektry* (417-430) se motiv snu objevuje i ve Stésichorově fragmentu *Oresteie* (219 (42) *PMG*), z kterého však mnoho nevyčteme.

<sup>293</sup> Podle Henrichse (2004), s. 194 Sofoklés zavádí „koncept rituálního neprovedení“, který „otevřává nové způsoby v konstruování dramatické postavy“. Henrichs tak hezky vystihuje posun od Aischylovy *Élektry*, která jen váhá s úlitbou, k *Élektře* Sofoklově. Zároveň však, pokud bychom sledovali Henrichsovu logiku, kterou dotahuje na příkladu Sofoklova *OC* (s. 195-6), mohli bychom stejně tak říci, že divák Sofoklovy *Élektry* ví, že modlitba Klytaiméstry (v. 637-59) musí selhat právě proto, že nebyla vykonána úlitba. I přes zajímavou dvousměrnost považují právě v tomto bodě Henrichsovo dotažení za přehnané.

na některých místech *IT* stává až k nesnesení prvoplánovou.<sup>294</sup> Nijak překvapivě staví diváka (i čtenáře) nad postavy a sbor a umožňuje mu tuto ironii sledovat. Konkrétní zacílení na scénu je provedeno spěšným příchodem obou postav<sup>295</sup> a ke slovu se opět dostává onen nešťastný oltář, který zde má konečně získat svou definitivní scénickou podobu. Jaká ale je? Na základě v. 72-5 jsme s to si představit, že z něj stéká krev z řeckých obětí (Ἑλλην... φόνος), už menší jistotu máme, co se týče „ozdobení“ oltáře. Jsou na něm, respektive kolem něj zavěšeny jen trofeje / kořist obětovaných cizinců (σκῦλα, ἀκροθίνια), třeba štíty (Webster), nebo i části obětí, tedy lebky (σκῦλα? nebo ἀκροθίνια?) například v podobě masek (Hourmouziades), anebo nic z toho, jak pro změnu navrhuje A. M. Dale?<sup>296</sup> Odpověď je jednoduchá: na základě textu nejsme s to rozhodnout. Při nejlepší vůli nevidím, jak by nám mohl pomoci v této souvislosti někdy uváděný fragment ze Sofoklova *Oinomaia* (473 Radt):<sup>297</sup> „Na ručník skythským způsobem stažen z kůže“ (Σκυθιστὶ χειρόμακτρον ἐκκεκαρμένως). Jak už to u fragmentů bývá, nevíme, jestli se tu vypráví o Oinomaově libůstce, nebo se ukazuje na výsledek této libůstky, což příliš neobjasňuje ani vysvětlení ve fr. 473a Radt (= Σ BD Pind. *Isthm.* 4,92a). Scéna v *Oinomaia* (například dům?) samozřejmě mohla být, podobně jako oltář v *IT*, ozdobena lebkami, zde lebkami nápadníků, kteří selhali v závodu o Hippodamii. V obou případech je však nejednoznačný text interprety doplňován přes Hérodota.<sup>298</sup> Právě v tomto bodě pak samozřejmě spočívá scénický potenciál pro další

<sup>294</sup> V. 472-3, kdy se Ífigenie s povzdechem ptá přivedeného Oresta s Pyladem, kdo je asi jejich matka, otec či sestra, pokud nějakou mají. Na mez snesitelnosti je pak ironie dotažena ve v. 627-29: Or.: „Jak by mě jen mohla ruka sestry k pohřbu připravit?“ / Íf.: „Ať už jsi kdokoli, marné přání jsi vyslovil / Ta žije daleko od [této] barbarské země.“

<sup>295</sup> Murray (1913), s. 6-7 vpisuje hezké scénické poznámky („voice“, „another voice“) k prvním dvěma veršům (v. 67-8).

<sup>296</sup> Hourmouziades (1965), s. 52-3. V pozn. 2 uvádí doslovné pojetí σκῦλα a ἀκροθίνια, které mu navrhl T. B. L. Webster. Zároveň se drží rukopisného čtení (MSS L) ve v. 73 (τριχώματα místo θριγκώματα), takže v jeho čtení ξάνθ'... τριχώματα na oltáři tvoří smělou spojnicí s κόμας ξανθὰς z Ífigeniina snu (51-2), a tudíž se podle něj od v. 74 mluví o chrámu, nikoli o oltáři. Na obou místech by však samozřejmě šlo o jinou barvu vlasů; v. 73 ἐξ αἰμάτων γούν ξάνθ' ἔχει τριχώματα by znamenal „prameny vlasů (kaštanově) hnědé krvi.“ Nejsem si jist, že toto je spojnice, kterou Hourmouziades zamýšlel. Plavou barvou se nechala unést i Saïd (2002), s. 57, takže chrám v Argu není až tak podobný oltáři v Tauridě, jak se ona na základě barvy vlasů domnívá. Čtení θριγκώματα střízlivě obhajuje např. Platnauer (1938) ad 73. A. M. Daleové (1969c), s. 125 lze namítnout, že je přeci jen rozdíl mezi scénickými prvky *IT*, které ona řadí mezi „různé nepatrné detaily kulís, na něž odkazují mluvčí“, a parodem v *Iónovi*, kde jistě scéna neodpovídala detailům, k jejichž představení si nás sbor podněcuje.

<sup>297</sup> Např. O'Brien (1988), s. 105-6. Na O'Briena odkazuje též Cropp (2000) ad 75.

<sup>298</sup> Wright (2005) s. 185 sice oprávněně říká, že Hall (1989) s. 112 přehání na základě Hérodota, když σκῦλα automaticky považuje za lebky, avšak sám nemá nejmenší problém přijmout zmíněný Sofoklův fragment. Není to také jen Hall, kdo identifikuje lebky, ale v podstatě i všichni ostatní (England, Platnauer, Erbse, Kovacs [s otazníkem], Cropp, Kyriakou [opět s otazníkem]). Konečně to, že Hall omylem (na rozdíl od

uvádění *IT* i potenciál pro vázové malířství. Scénu s lebkami lze přitom vizualizovat například následovně: Pozornost příchozí dvojice se obrací směrem od chrámu k oltáři, k němuž jde Pyladés. Na Orestovu otázku „Vidíš ty trofeje (σκῦλα) visící přes okraj?“, Pyladés, který prohlíží oltář, odpovídá dvojsmyslně, „vidím *ty nejlepší části* [z oběti] (ἀκροθίνια) mrtvých cizinců“. Toto obětní označení, το ἀκροθίνιον, znamenající prostě „to nejlepší z oběti“ nebo také „prvotinu oběti“, se podobně nejednoznačně objeví v *IT* ještě jednou, a to v momentě, kdy je spoutaný Orestés s Pyladem přiváděn na scénu. Koryfaios tu *od oltáře* ukazuje nejprve na „novou oběť bohyně“ (v. 458 νέον / πρόσφαγμα θεᾶς), kterou vzápětí hodnotí jako „nejlepší řeckou oběť“, případně „nejlepší kus (prvotinu) řecké oběti“ (v. 459: τὰ γὰρ Ἑλλήνων ἀκροθίνια). Text, aniž by jasně odpovídal na naše otázky po scénické podobě oltáře, tu umožňuje zcela banální spojnici: Pyladés, ukazující v prologu ἀκροθίνια, je sám spolu s Orestem od oltáře ukazován a chápán jako ἀκροθίνιον. Z hlediště samozřejmě není tato spojnice dána dvěma opakujícími se slovy a zachycením jejich významového odstínu, ale prostě jen odvíjejícím se obrazem přiváděné oběti a tím, že oltář byl již ustaven jako místo oběti, ať už je na něm zavěšeno cokoli. Třetí místo, které bychom mohli vztahovat k ozdobení oltáře a jež má opět daleko k jednoznačnosti, nacházíme v Orestově replice Ífigenii: „My známe zdejší oběti“ (v. 490-1: τὰς γὰρ ἐνθάδε / θυσίας ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν). Opět by dávalo smysl, kdyby tato slova byla mířena (např. gestem) k oltáři jako ke ztvárnění těchto obětí. Byla by tím zároveň narušena „poněkud zvláštní tautologie“ (Platnauer) těchto dvou sloves a mohli bychom chápat γινώσκομεν spíše v jeho významu vizuálního vnímání než rozumění, jak se častěji překládá.<sup>299</sup> Z výše řečeného je však zřejmé, jak přehnaná je Wrightova jistota, když říká: „Orestés a Pyladés se

---

Hourmouziada) mluví o chrámu a že na chrámu nejsou zavěšené lebky (a podle Wrighta ani na oltáři), ještě neznamená, že inspirace nepochází z Hérodota, ale právě jen to, že Hall přehání Eurípidovo „citování“ Hérodota. Za všechny můžeme klidně podepsat O'Bryhimovu tezi (2000), že „Eurípidův popis taurského ritu se dramaticky liší od Hérodotovy zprávy“ (s. 30), a to už jen z toho důvodu, že se jedná o drama. Už méně za podepsání stojí hlavní O'Bryhimova teze vztahující se zejména k v. 626, že Eurípidés čerpá z fénické obětní praxe, jak je známa zejména z oblasti severní Afriky. Že tento v. 626 s kartáginskou praxí spojuje Diodóros Sicilský (XX, 14), ostatně nejstarší pramen, jaký O'Bryhim může uvést, nic neznamená, protože Diodóros prostě dělá totéž, co O'Bryhim nebo já; spojuje a interpretuje známé obrazy. V jinak zajímavé tezi, že dekapitace s sebou nenesla takový rituální potenciál jako fénická praxe, O'Bryhim zapomíná, že Eurípidés má k dispozici slova, scénu a zkušenost, skrze které může s potenciálem pracovat.

<sup>299</sup> Platnauer (1938) ad 491. Podle klasického výkladu jsou zde užita dvě slovesa, která se navzájem zesilují. Tak např. Kyriakou (2006) ad 489b-91. Murray (1913) překládá „What way this land / Worships its god we know and understand“. Podobně Kovacs (1999) „We understand perfectly well the sacrifices practised here“ a Cropp (2000): „We know the sacrificial practices here, and we understand them“. Sedláček (1923): „... vždyť zdejší oběti / my známe zvyk a jeho povědomi jsme.“

jasně dívají na *trofeje* připevněné na *oltáři*.<sup>300</sup> Po ustavení oltáře Pyladés pokračuje v dalším zkoumání místa, zatímco Orestés pronáší svou *rhési*. V tomto bodě de facto rychlý úvodní dialog přechází ve dvě narace, které podobně jako v první části prologu, i když přeci jen příměji, nesou jak ono vyprávění, tak ukazování postav i místa.<sup>301</sup>

### 3. 1. 5. 2. *Rhésis*

Stejně jako ve *rhési* Ífigenie i zde je nová Eurípidova hra s mýtem navázána na verzi, která je už v oběhu či má, jak již bylo řečeno, díky Aischylovi určitý nádech kanoničnosti (v. 77-84). Na scéně je ten Orestés, který už zabil matku a je pronásledován Erínyemi, v tomto smyslu tedy ideální cestovatel stejně jako třeba Héraklés (v. 77, zvláště pak v. 81), který může být lehce prostřednictvím věštby odeslán do Tauridy. Navázáním na známější verzi je zároveň vsunuta důležitá časová rovina, protože první část prologu, v níž jakákoli časová rovina fikce chybí, může nechat diváky / čtenáře na pochybách, kdy se toto všechno odehrává, kdy je důvod k hroutícímu se domu, kolem něhož se bude drama dál rozvíjet. Zatímco pro Ífigenii vše končí Aulidou a po ní následuje jen jedno dlouhé bílé místo, diváka mohou současně napadnout minimálně dva momenty, které by bylo možné chápat jako hodné hroucení átreovského domu.<sup>302</sup> Stejně jako v prvních verších *IT* divák nevěděl, odkud tato zvláštní a rozhodně nikoli běžná postava tragédie pronáší svojí řeč, a nevěděl ani, kde přesně „stojí“ v mýtické naraci.

Orestés začíná svou *rhési* jako otázku, která je nesena slovem „(lovecká) síť“ / „past“ (v. 77 ἄρκυς). Význam se tu rozvíjí na několika úrovních, od konkrétní až po symbolicky subtilní. Past, léčka, (lovecká) síť je hmatatelně představována scénou, kde Orestés stojí mezi

---

<sup>300</sup> Wright (2005), s. 185, kurzíva původní. Wright se soustředí jen na σκῦλα a zdá se, že jeho hlavní motivací je vymezit se proti E. Hallové. V. 75 (ἀκροθίνια) překládá jako „The first-fruits of dead visitors“.

<sup>301</sup> A. Kavoulaki v rozhovoru nadhodila možnost, že se čas fikce (v parodu ve v. 151 [=Croppovo číslování]) mluví Ífigenie o „noci, jejíž temnota právě pominula“) odráží v produkci *IT*. Dostáváme tak lákavý obraz zastřené ranní scény, nezřetelného oltáře i chrámu, scény, do které vstupuje Orestés s Pyladem a v níž se snaží orientovat. Ačkoli se mi tento obraz skutečně líbí, musím dodat, že nevíme, na jakém místě byla *IT* provozována. Ukazuje se však, že i s časem produkce mohl autor počítat jako s jedním z činitelů rozvíjení scény. Například v *Agamemnonovi* je takový obraz nejasné scény se strážným na střeše a případným signálem snadno představitelný.

<sup>302</sup> Mastronarde (2010), s. 163 říká, že obecnost může snadno číst detaily snu jako aluzi na smrt Agamemnona a Klytaiméstry. Ovšem stejně tak může divák číst jen smrt Agamemnona a Orestovo vyhnání. Jak říká Ífigenie ve své „interpretaci“ snu (v. 57): „Vždyť sloupy domu – to jsou mužští potomci“ (překl. Sedláček).

krvavým oltářem a zavřeným chrámem, který musí spolu s Pyladem překonat. V další rovině síť / past věštby zahrnuje smrt otce, pomstu, Erinye, pronásledování. „Foiibe, do jaké zas pasti (= oka / sítě) jsi mě to zavedl svojí věštbou...“ (v. 77), jsou úvodní slova Orestovy *rhése*<sup>303</sup>; scéna se prolíná s prostorem mýtické narace a posouvá ji dále: Toto všechno jsem učinil podle věštby a teď stojím zde na místě lidských obětí. Celá věštba, která slouží jako druhý prolog a expozice mýtické variace, je takto pečlivě zarámována a úvodní otázce odpovídá v. 93-4: „V důvěře ve tvá slova jsem přišel sem, do neznámé, nepřátelské země.“ Orestés tak přechází od konkrétní pasti do mýtické narace a vrací se zpět. Přitom právě v tomto momentě, kdy můžeme sledovat zapojování mýtu do divadla a postavu stojící jak na scéně, tak jakoby v bezpečí narace, se Orestés nejen fyzicky, ale také symbolicky obrací od Apollóna k Pyladovi (v. 94-5). Náhlost tohoto přechodu v půli jednoho verše dobře zdůrazňuje Kavoulaki: „σέ adresované společníkovi navazuje na předchozí verše a svým způsobem se propojuje s jejich σέ, takže doprovázející přítomnost Pylada ironicky stírá obraznou přítomnost boha...“<sup>304</sup> Série bezradných otázek adresovaných Pyladovi (v. 94-102)<sup>305</sup> a následná Orestova rezignace jsou reakcí jak na Apollónovu „instrukci“, že Orestés má vzít „sošku bohyně“ ἢ τέχναισιν ἢ τύχηι τινί (v. 89: „ať úskokem ať náhodou“ [Sedláček]), tak na Orestův, obrazně řečeno, „návrat“ na scénu, která tu představuje právě ono nejisté τύχη. Určitý bod zlomu v *IT* postihuje oba sourozence, ale Orestův je zajímavý tím, že o něco dříve zaznívá, že právě tato cesta a úkol s ní spojený by mohla znamenat konec jeho zápasů. Přesto slyšíme (v. 102-3): „Ale dřív než tu zemřeme, prchněme k lodi, kterou jsme připluli.“ Snové obrazy byly Ífigenií chápány jako fakt, o věštbě se naopak

<sup>303</sup> Zcela překvapivě pokládá Miller (1929), s. 112, tuto část *rhésis* za modlitbu. A co by to bylo za modlitbu, kdyby chyběla socha oslovovaného božstva? Tudíž, ještě překvapivěji, staví Miller na jednu stranu scény (v jeho případě jeviště) sochu Artemidy, na druhou Apollóna („Můžeme bezpečně předpokládat, že na jedné straně vstupu do chrámu stála socha Apollóna“). A aby už vůbec nebylo na jevišti k hnutí, nechybí ani oltář.

<sup>304</sup> Kavoulaki (2009), s. 237-8. Nutno však zároveň dodat, že způsob, jakým Kavoulaki čte tuto pasáž, je dosti odlišný od výše uvedeného, což se ukazuje zejména v její interpretaci v. 77-8: „Zdá se, že Orestés cítí blízkost boha a že chápe cestu, jako kdyby byla vedena Apollónem skrze jeho instrukce“ (s. 237). Na s. 238 pak Kavoulaki mluví o Orestově přesvědčení o „božské misi“.

<sup>305</sup> Sedláček ve v. 98 zjevně přijímá rukopisné (MSS L) čtení πῶς <ἄν> οὖν μάθοιμεν ἄν, které nutně spojuje s v. 100 (ὣν οὐδὲν ἴσμεν), takže překládá: „A jak možno zvědět vše (v. 98), co nevíme (v. 100)?“ (= Mertlík: „A jak se dovíme, co není známo nám?“). Při stoupání po žebříku či (nepravděpodobných) schodech (MSS L) má samozřejmě větší smysl se ptát, „jak bychom [při tom] unikli pozornosti?“ Jak ale ukazuje Platnauer (1938) ad 98-100, i po konjektuře μάθοιμεν → λάθοιμεν stále zůstává ona podivná první část v. 100 (ὣν οὐδὲν ἴσμεν = *crux philologorum* Diggle [1981], Sansone [1981], Cropp [2000]). Plynulost do celé pasáže vnáší Maehlovo řešení, které přejímá například Kovacs (1999) a čte 99-100: ἢ χαλκότευκτα κληῖθρα λύσαντες μοχλοῖς / ὧδ' οἴκον ἔσιμεν: „Nebo máme vypáčit bronzové závory a tak se dostat do chrámu?“

pochybuje opět ve smyslu τύχη. Toto krátké napětí je přerušeno Pyladovou intervencí, která zde jako i později v *IT* jen potvrzuje Sedláčkova slova, že je „i mužem praktického života“. V každém případě však výstižně říká Whitman o Orestově řeči, zejména však o τύχη a τέχνη věštby, že představuje „jeden z hlavních strukturních principů tohoto dramatu.“<sup>306</sup>

Už v prvních Orestových verších zaznělo, že tento konkrétní chrám je jejich cílem (v. 69-70 „Pylade, myslíš, že tohle je ten chrám bohyně...“),<sup>307</sup> nyní jsme se dozvěděli proč (v. 85-92). Podstatnější však je, že Ífigenie čeká uvnitř chrámu na své služky (tedy na sbor), zatímco Orestés venku přemýšlí, jak se do tohoto chrámu dostat, rezignuje a znovu přijímá svůj úkol. Divák tedy celou dobu vidí, že tato velmi konkrétní past má nějak spojit oba sourozence, že tímto směrem, kudy vede i Eurípidova originální invence a variování mýtu, bude drama pokračovat. Stejně jako Orestův vstup na scénu vnesl ironii do snu Ífigenie, její přítomnost v chrámu vytváří podobně jednoduché ironické zabarvení Apollónovy pasti.

Konečně mimo divadlo, v říši textů a jejich spojnic, můžeme vidět i symbolickou rovinu, kdy Orestova slova evokují past / síť, do které je chycen a v níž je zapleten Agamemnón. Tato linka není vedena jen úvodním slovem celé pasáže (ἄρκυς),<sup>308</sup> ale i zvláštním spojením ἀμφίβληστοα... τοίχων ... ύψηλά (v. 96): V konkrétní rovině tu Orestés jednoduše (a doslova) ukazuje na „vysoké boční zdi“ chrámu,<sup>309</sup> čímž je směřována představivost diváků na chrám. V rovině textové je tu opět patrný odkaz na Agamemnona, kolem kterého Klytaiméstra vrhla ἄπειρον ἀμφίβληστορον (A. Ag. 1382; podobně *Ch.* 492). Jak přesně a střízlivě říká Kyriakou: „Pokud Eurípidés evokuje pasáže z *Oresteie*, tak Orestés naznačuje, že nemohou s Pyladem vstoupit do chrámu a vyjít nezraněni.“<sup>310</sup> Možná je však naznačeno ještě více. V obou případech (jak ἄρκυς, tak ἀμφίβληστοα) je tu významová spojnice

---

<sup>306</sup> Whitman (1974), s. 6-7.

<sup>307</sup> V. 69 zajímavě rozvíjí Wright (2005), s. 186 a pozn. 94. Wright však zapomíná na onen únavný problém, kterému se sám věnoval (s. 159 nn.), tedy nakolik jsou scénické prvky (chrám, dům, jeskyně atd.) jasně, například malbou, reprezentovány bez potřeby slovního zaostření. Je tedy otázkou, zda tento „co do architektury a vybavení extrémně řecký chrám“ je jako extrémně řecký viděn už v tomto v. 69. Pokud nikoli, k čemuž se kloním já a vlastně i sám Wright, jak se zdá (s. 160), jím předpokládaná hra se zdáním („Tahle budova se *nezdá* jako taurský chrám, ale *je*. Nebo vážně je...?“) by se odehrávala skutečně jen na velmi jemné meta-divadelní úrovni.

<sup>308</sup> Stejné slovo je užito v Kasandřině vizi v A. Ag. 1116. Srov. výborný komentář Fraenkela (1950b) ad loc. a dále *Ch.* 999-1000.

<sup>309</sup> Tak například Bacon (1961), s. 134, a Cropp (2000) ad 96. S tímto spojením trošku nezvykle zápasí Miller (1929), s. 112-115, který nejprve vylučuje vcelku kuriózní možnost, že by se zde mluvilo o zdech okrsku (*temenu*).

<sup>310</sup> Kyriakou (2005), ad 96b-100a. Garvie (1986), ad 491-2, v komentáři k uvedenému verši z *Choéforoi* doplňuje, že stejná představa omotání a obklopení se nachází na našem místě v *IT*.



zajímavě protažena přes scénický prostor. Dostáváme tím scénický obraz, který vhodně doplňuje Caldwellovo čistě textově založené schéma Eurípidova přepsání *Oresteie*: Orestés tu představuje Agamemnona váhajícího vstoupit do paláce; palác, v našem případě chrám, je ovládán Klytaiméstrou-Ífigenii<sup>311</sup> a ve vztahu k této „síti“, k pasti scény, vyvstává i rozdíl mezi oběma těmito ženskými postavami, které jsou jedním z „reflektorů“ nasvíceny na pozadí *Oresteie*; není to totiž jen Orestés, kdo je zde chycen do pasti.

---

<sup>311</sup> Scénu Agamemnonova vstupu do paláce a Klytaiméstrino ovládnutí prostoru vykládá výborně Taplin (SA), s. 306-8 (a detailněji následující diskuse na s. 308-16). Spojení *IT* s touto scénou z *Agamemnona* uvádí rovněž Torrance (2010), s. 230 pozn. 70. Stručně shrnuto, podle Caldwellova (1974) schématu vztahů mezi *Oresteiou* a *IT* (s. 26-27) Orestés nejprve v první třetině *IT* představuje Agamemnona z *Agamemnona*, což odpovídá mému důrazu uvedenému výše, poté Oresta z *Choéforoi*. Ífigenie pro změnu nejprve Klytaiméstru z *Agamemnona*, následně ve druhé třetině Klytaiméstru z *Choéforoi*, a Élektru z *Choéforoi*.

## 3. 2. Sbor

V předchozích částech už bylo několikrát naznačeno, jak lehce může při čtení tragédie docházet k tomu, že ztratíme ze zřetele divadelní obraz, že je stejně tak snadné zapomenout na postavy jako na rekvizity, vedlejší němé postavy nebo, pod návašem rétoriky, i na celou scénu. Je to však právě sbor, až na pár výjimek stále přítomný na scéně, na nějž se zapomene nejspíše, a to snad i proto, že zásadně odlišuje moderní a antické drama a zároveň se často stává, jak říká jedna z mnohých A. M. Dale, „největším kamenem úrazu v moderních inscenacích těchto her.“<sup>312</sup> Stačí v této souvislosti zmínit ilustrativní vzpomínku T. S. Eliota, který k „nešťastným postavám Fúrií“ ve své hře *Rodinné shromáždění* (*The Family Reunion*) říká, že ať už je postavil kamkoli, „nikdy nevypadaly jako řecké bohyně nebo jako současná strašidla“, na jevišti pak dokonce působily jako „nezvaní hosté, kteří tam zabloudili z nějakého maškarního plesu.“<sup>313</sup> S trochou nadsázky lze říci, že nejen sbor Erínyí, ale sbor obecně je strašidlem moderní kritiky a na jeho výklady padly už celé lesy, abych použil výstižnou charakteristiku W. Allana, kterou on směřuje na interpretace mýtu.<sup>314</sup>

Otázky, které si kritika klade stran sboru, můžeme zjednodušeně shrnout do dvou základních okruhů: 1) Co sbor představuje a jaký je jeho status; 2) Co sbor dělá. Oba okruhy s sebou samozřejmě nesou celou řadu podotázek a dílčích přístupů.

### 3. 2. 1. Status sboru a naratologická perspektiva

První okruh přitom zahrnuje neúnavně vedenou, ač leckdy unavující diskusi, táhnoucí se od Schlegelova „ideálního diváka“, někdy s odbočkou přes Nietzscheho metafyzický sbor, vybíjející se ve světě apollinských obrazů, a přes sbor jakožto reprezentaci autorova hlasu, až

---

<sup>312</sup> A. M. Dale (1969a), s. 210. V zachovaném korpusu tragédií se objevuje následujících pět výjimek. Eurípidés: sbor v *Alkéstidě*, jak už jsme viděli, se připojuje k pohřebnímu procesí. Sbor v *Heleně* si spolu s hlavní postavou (po v. 385 nebo sám, resp. jako první už po v. 362) odchází vyslechnout věštbu. Sporný *Rhésos*: strážci odcházejí vzbudit další hlídku (v. 564), vstupuje Odysseus a Diomédes. Sofoklés: Sbor v *Aiantovi* (po v. 814) rozdělený na dva polosbory hledá hlavního hrdinu. Aischylos: sbor v *Eumenidách* (po v. 231) pronásleduje Oresta do Athén. V obou posledních případech zároveň dochází k ojedinělé změně scénického prostoru, i když v případě *Aianta* se někdy objevuje názor opačný. Všechny uvedené výjimky přehledně analyzuje Taplin (*SA*), s. 375-81 (s důrazem na *Eumenidy*); ke změně scény pak srov. s. 103-7 (s argumenty pro *Peršany*).

<sup>313</sup> Eliot (1991), s. 97-98. Bierl (2009) s. 3, pozn. 6 přímo říká: „Jen v těch nejlepších inscenacích není opominut rozměr sboru.“

<sup>314</sup> Allan (2000), s. 7.

k moderním meditacím nad charakterem kolektivního hlasu v rámci občanské ideologie a nad komplikovaným vztahem kolektivita versus individualita, respektive sbor versus postava. Vzhledem k „sociální marginalitě“ sboru, tedy k tomu, kým je v drtivé většině sbor představován, říká Gould o konstruktech ideologie oprávněně: „Je těžké, pokud ne přímo nemožné představit si ‚občanský diskurs‘, který poskytuje hlas demokratické *polis* a jejím hodnotám skrze kolektivní promluvy takových skupin, jako jsou tyto.“<sup>315</sup> Možná obecně pro drama charakteristická absence kontrolujícího hlasu vypravěče svádí k jeho *sui generis* nacházení, ať už v podobě hlasu autora nebo konzistentního „hlasu“ širších tematických rovin, právě ve sboru a vede k chápání sboru jako uzavřeného a koherentního celku, který nese stejně tak koherentní sdělení / výpověď třeba právě o ideologii, ženském hlasu, potlačeném hlasu nebo o čemkoli jiném, na co se zrovna sboru ptáme.<sup>316</sup> Je to opět Gould, kdo klade oprávněný důraz na měnící se fikční identitu sboru v rámci samostatných fikčních světů jednotlivých tragédií.<sup>317</sup>

Uvedeným se pochopitelně neříká, že sbor, i přes svůj co do identity často marginální status, nemůže za žádnou cenu verbalizovat nebo naopak problematizovat hodnoty *polis*. Pro sbor je stejně tak typická (zděděná?) gnómská moudrost a obecné moralizování jako i neomezený „přístup“ do próteovské mytologie, kde se sbor zcela automaticky stává jakousi (kolektivní) autoritou.<sup>318</sup> Sbor není, a ze své fikční pozice ani nemůže být, jen jednoznačnou hlásnou troubou hodnot *polis* nebo naopak dnes oblíbené subverse těchto hodnot. Stejně jako lyrický sbor je i dramatický sbor tvořen občany, kteří tak do jisté míry reprezentují „tady a teď“ konkrétní nábožensko-společenské události. Na rozdíl od lyrického sboru je však dramatický sbor zároveň zainteresovanou postavou (a v tomto bodě nehraje roli, že postavou kolektivní nebo postavou uvízlou jako ve *Foiničankách* [Gould]) a jeho *jiná perspektiva*, což je dle mého

---

<sup>315</sup> Gould (1996), s. 220. Ke eurípidovským sborům doplňuje Lowe (2004), s. 275: „Všechny jsou tvořeny přihlížejícími nebo oběťmi, vyloučenými z procesu moci ať už věkem nebo pohlavím, v druhém případě leckdy navíc i otroctvím.“ Podobný pohled jako Gould zastává i Mastronarde (2010), s. 98-106 (zejména s. 104-5), a užitečná tabulka sborů na s. 102. Není mi však zcela jasné následné Gouldovo směřování ke kolektivní moudrosti / paměti. Gould (2001), s. 326-7, toto stručně opakuje. Na původní Gouldovu stať reaguje Goldhill (1996), který otázku autoritativního hlasu posouvá do ještě o něco obecnější roviny typicky tragické problematizace autority, vědění a tradice (zejména s. 253).

<sup>316</sup> Goldhill (1996), s. 247, se sympaticky vrací k důležitosti místa, ze kterého sbor promlouvá, a poznamenává, že je stále častá tendence pojímat sbor jako „zbavený tělesnosti“.

<sup>317</sup> Gould (1996), s. 228.

<sup>318</sup> Mastronarde (1999), s. 88, mluví o „intradramatické“ pozici sboru v rámci fikční identity a o mimodramatické (extradramatic) pozici kolektivního hlasu, který je schopen autoritativnějších promluv. Mezi tři druhy autoritativního diskursu řadí (s. 89) performativní promluvy, gnómské výroky a mýtický obsah. Tento model je dále přejat a rozvíjen v Mastronarde (2010), s. 89 nn.

asi nejdůležitější označení statutu a funkce sboru, funguje v napětí k odvíjejícímu se jednání ve zcela odlišném čase a místě, než je „tady a teď“;<sup>319</sup> toto zasazení do fikčního světa tragédie je navíc vizuálně podtrženo maskami a kostýmy sboru. Právě v tomto bodě se však otevírá další bitevní pole kritiky, kde se vedou spory o prostupnost onoho „tady a teď“ a dramatické fikce či, jak se častěji říká, „dramatické iluze“. I zde, jak se zdá, opět kritika našla jakési prázdné místo, ze kterého se současně ukazuje jak komplexní role a funkce sboru, která se z lyriky nebo rituálního zakotvení transformuje do divadla pátého století, tak ale i naše teoretické projekce do tohoto prázdného místa. Na jedné straně tak slyšíme o „celkovém respektu tragédie k uzavřenosti světa své scény“ (Mastronarde), na straně druhé se přes seberefrenční promluvy sboru, detailně analyzované Henrichsem, dostáváme k flexibilnímu přecházení mezi fikcí (tedy scénickým prostorem) a aktuální událostí v rámci divadelního prostoru.<sup>320</sup> Nedávno tuto flexibilitu rozvedl, jak skrze seberefrenční, tak mimo jiné i skrze řečové akty, ve svém „dynamickém, otevřeném a průsečném modelu“ sboru A. Bierl: „Já‘/My‘ zpívajícího sboru tak může ve své funkci shifteru odkazovat na osobu účinkujících, osobu společenství nebo fikční osobu dramatických postav, anebo dokonce na básníka a může mezi těmito rolemi kontinuálně kolísat.“<sup>321</sup> To je hezké shrnutí roztržitého a nestabilního hlasu sboru, které může být beze zbytku podepsáno i zde, ale stále zůstává otázka, co se realizuje (především na straně obecnstva) touto flexibilitou a v tomto odskoku. Zde právě je různými způsoby zaplňováno ono prázdné místo naší teoretickou projekcí. V případě Bierla tak dostáváme odpověď, že se realizuje především účast na rituálním aktu, což odpovídá jeho tezi, že „dramatické sbory, jakkoli mohou být zakotveny v ději, představují do značné míry rituální sbory.“<sup>322</sup> Znamená to, že bez použití deiktických znaků

<sup>319</sup> Srovnání s lyrickým sborem v této linii (na příkladu *epinikií*) uvádí Rutherford (2007), s. 8-9, a Mastronarde (2010), s. 91, dále s. 98. Značně komplikovanější srovnání přináší Calame (1994/5).

<sup>320</sup> Mastronarde (2010), s. 94 a jeho skepse vůči seberefrenční na s. 99 a pozn. 23. Henrichs (1994/5) přináší teoretický úvod a zaměřuje se především na Sofokla, Henrichs (1996) pak představuje určité pokračování s důrazem na Eurípida (zejména *Heracl.* a *HF*).

<sup>321</sup> Bierl (2009), s. 45, srov. též shrnutí na s. 47. I když Bierl nedává čtenáři rozhodně nic zadarmo a i přes rezervovanost k některým tezím a důrazům je třeba přiznat, že jeho úvod (s. 1-66 = dramatický sbor obecně) představuje v současnosti asi nejlepší pokročilé rozvedení problematiky sboru, do kterého je zahrnuta celá paleta myslitelných teorií; pochopitelně většinou z jiných sfér, než je filologie (od Jakobsona přes Austina a Barbaru Johnson až po Derridu; totéž platí pro jeho shrnutí teorie performativity a rituálu).

<sup>322</sup> Bierl (2009), s. 20. Srov. s. 30. Už na s. 9 zaznívá: „[Sbor] nikdy není zcela zakotven v ději jako spoluherec, protože vzhledem k původu divadla v sobě vždy nese rituál, dimenzi skutečného života.“ Zajímavá je také Bierlova adaptace Calama (1994/5, s. 148): „Obecnstvo, shromážděné v Dionýsově divadle za účelem uctívání boha tragédie, se identifikuje s mluvčím nespécifikovaného ‚Já‘/‚My‘, čímž se sbor a obecnstvo, stejně jako ve sborové lyrice, spojují v rituálním aktu.“ (s. 26-7). Nutno však říci, že Bierl (zejména ve

zůstává sbor pohodlně zakotven ve své fikci? Když už je jednou tato kotva vytažena, je dán jasný směr, tedy rámec odkazu? Jedná se pak o obecný znak *chorality*, nebo o autorský prostředek, jakési zacílení a propojení prostoru mezi fikcí a „tady a teď“, o jakési směřování diváka? Neukazuje časté zaujetí sborem zejména v jeho dionýském aspektu jen o něco málo odlišnou formu předpokládané identifikace na straně obecnstva, než jakou jsme viděli již v Nietzscheho pasáži výše (s. 50-1)? Proč je v napětí sbor-postava v současných studiích vždy sbor nositelem přechodu od dramatické fikce? Nevztahuje se „hérojská mlhavost“ stejně na postavy jako i na sbory?<sup>323</sup> To jsou jen některé jednoduché otázky, které nás mohou napadnout nad problémem uvedené flexibility sboru, zejména co se týče přechodu mezi fikcí (či iluzí) a událostí představení, aniž by ovšem byla tato flexibilita popírána. V této práci však bude především sledováno, jak roztržštěná perspektiva sboru, která sama o sobě znamená další pauzu v odvíjení děje,<sup>324</sup> působí dovnitř dané dramatické fikce. Naratologie, jak ji ve své studii aplikuje na sbor R. B. Rutherford, nám poskytuje základní okruhy otázek, na jejichž základě můžeme izolovat některé problémy roztržštěného sborového hlasu. V rámci zjednodušení a zestručnění výše řečeného je lze shrnout do několika bodů.<sup>325</sup>

- Sbor je pevně zakotven v dramatické fikci, nicméně nefunguje jednoduše jako vypravěč, divák nebo loajální občan. „Pomezí“ status sboru působí obousměrně mezi divákem a

---

shrnutí na s. 47) představuje přeci jen flexibilnější model, než jak by se z uvedené pasáže mohlo zdát, a uchovává zadní vrátka pro mýtickou naraci, která zatlačuje rituální a performativní stránku do pozadí. K jádru Bierlova přístupu míří i důležitá poznámka k seberefenci, která neruší dramatickou iluzi, ale „spíše umožňuje obecnstvu za pomoci odkazů na rituální aktivitu v divadle identifikovat se s rituální aktivitou na scéně.“

<sup>323</sup> Termín „heroic vagueness“ používá Easterling (1997b). Ostatně zdá se, že v lokalizování ideologie či čehokoli jiného v napětí sbor-postava/herec (=kolektivita versus excesivní individualita) se leckdy zapomíná na celou řadu problematických promluv, s nimiž postavy na scéně vystupují, nebo i na historické události, na jejichž pozadí se tragédie odehrávají.

<sup>324</sup> Sbor jakožto „překážku lineárního jednání“ zmiňuje i Bierl (2009), s. 9. Jak už bylo řečeno výše, sborové ódy nejsou jediným prostředkem „časových alterací linearity“ (Markantonatos).

<sup>325</sup> Rutherford (2007) je sympatický především jakousi snahou o vyváženost a vědomím jak rizika fragmentarizace tragédie, pokud jsou *stasima* vytržena z (nejen) retrospektivních promluv dalších mluvčích, tak rizika ztráty emočního náboje jednotlivých ód (s. 3; 32). Souhlasím také s jeho odpovědí na výtky vůči některým příliš formalistickým naratologickým pracím: „... Leckdo však může cítit, že verbální struktury a stylistické nebo rétorické prvky jsou prokazatelné a otevřené zkoumání v té míře, v jaké ideologické impulzy nebo sjednávání mocenských vztahů v rámci *polis* nejsou“ (s. 32). V následujících bodech volně navazují na Rutherfordovu „typologii technik a rétorických prostředků“, které jsou užívány ve sborových ódách (s. 12-21).

daným fikčním světem. Jednoduše řečeno sbor, často retrospektivním obrazem, dotváří fikci i představuje hlas, který o ní zároveň vypovídá.<sup>326</sup>

- K jistému zmatení může docházet, pokud je zakotvení sboru posuzováno na základě další problematické kategorie, kterou je „aktivita sboru“. Jistě nebude nikdo namítat nic proti tomu, že například sbor Erínyí je v pronásledování Oresta aktivní více než dost a v podstatě i scénicky funguje jako další postava; sice kolektivní, ale z tohoto celku zaznívají i jednotlivé hlasy. Vidíme tedy, že i v rámci jedné trilogie může sbor zcela samozřejmě kolísat mezi aktivitou a pouhým odhodláváním se k činu, které představují starci v *Agamemnonovi* (1346-71). Jistě, „aktivita“ či, chceme-li, „role“ sboru se v průběhu pátého století proměňuje, avšak i obraz postupně stále neaktivnějšího post-aischylovského sboru by byl příliš schematický a zobecňující. Stačí v této souvislosti připomenout například sbor matek v Eurípidových *Prosebnících*. Krom úvodního výjevu, který je sám o sobě ze scénického hlediska velmi zajímavý (viz níže) a, co se týče užití sboru, velmi efektní (ve vztahu k Aithře pak i efektivní), přejímá sbor aktivitu i v rozhodujícím momentu, kdy Théseus odmítá prosbu Adrásta. „Oproti Adrástově výzvě a příkladu matky neupouštějí od svých proseb, ale spíše je zintenzivňují, obracejí se k Théseovi a odehrávají nejintenzivnější vzorec *hiketeia*, který zahrnuje sebeponížení, tisknutí kolen a naléhavé prosby“, píše A. Kavoulaki, která si jako jediná, pokud vím, aktivní role sboru v *Prosebnících* všímá.<sup>327</sup> Jednoduše řečeno, zakotvení sboru ve fikci by se nemělo posuzovat na základě dopadu sboru na jednání či výsledek dané tragédie.

---

<sup>326</sup> Mastronarde (2010), s. 93, mluví o sboru jako o „prostředníku“ (*intermediary*) mezi herci a divadelním obecnstvem, přičemž tento prostřednický status je dle Mastronarda prostorový, časový a komunikační. Mastronarde však klade přílišný důraz na oddělení sboru i herců, i když zároveň neříká, že je vyvýšené jeviště naprosto jisté. Zdá se, že i přes snahu o zachování dvouvztažnosti sboru je sbor Mastronardem posouván příliš na stranu obecnstva a nakonec se setkáváme i s onou vernantovskou dichotomií kolektivita versus individualita, v níž divák balancuje (s. 95).

<sup>327</sup> Kavoulaki (2008), s. 297-8. Určitý náznak podobného chápání tohoto sboru nacházíme u Foley (2003), s. 17. Kavoulaki klade důraz na aktivitu sboru i v závěru tragédie (s. 306-7), kdy sbor představuje jakýsi protipól neaktivního Adrásta: „Zdá se, že zvláště v *Prosebnících* jsou role převráceny a hrdina nevyzývá, ale je vyzván sborem, aby jednal, nebo spíše aby se spojil v jednání se všemi ostatními činiteli dramatu, z nichž jedním je sbor sám.“ Přesně opačně, a dle mého nepřesvědčivě, vnímá sbor z *Prosebnic* například Mastronarde, (2010), s. 96. (Na s. 128 však Mastronarde o parodu *Prosebnic* říká, že zde máme nejužší možnou vazbu sboru k jednání; nakonec tedy není úplně jasné, jak vlastně Mastronarde tento *parodos* chápe.) Podobně i A. M. Dale (1969a), s. 211, říká, že tento sbor představuje „pasivní skupinu trpících, která postupuje svůj případ k obhájení hercům-postavám, Aithře a Adrástovi a později Théseovi.“ Jako kdyby

- Ve stejné linii je však i samotná kategorie „role sboru“, tj. právě jeho role ve vztahu k posunu a výsledku děje, přinejmenším sporná a často se přelévá do obecné otázky sborové relevance, která pak nerozlišeně zahrnuje jak ovlivnění děje, tak relevanci v tematické rovině. Zejména v kritice Eurípida bývalo často zvykem popírat oboje a (nejen) jeho *stasima* chápat jako určité pauzy bez užšího vztahu k ději i k tematické rovině. Ačkoli jsou možnosti sboru pro posun děje samozřejmě omezené, a v případě Eurípida je navíc postupně sborový hlas dále posouván směrem k herci a rovněž k lyrické interakci sboru s hercem, viděli jsme v předchozím bodě, že obraz post-aischylovského neaktivního sboru není rozhodně černobílý. Relevanci přitom můžeme uvážit na dalších dvou příkladech: Sbor v *Iónovi* funguje jako agens děje a jeho rozhodnutí posouvá děj o krok dále, i když tentokrát na základě následného rozhodnutí postavy; v *IT* snaha sboru o oklamání strážce vychází vzhledem k ději (minimálně v aristotelském smyslu) naprázdno a nemá na děj bezprostředně žádný dopad. Obé je však důležitou součástí vnitřní stavby tragédie a rozšiřuje její rámec co do vzájemných vztahů zúčastněných, které zahrnují pochopitelně i sbor. Vzhledem k počtu zachovaných tragédií by bylo přeci jen rozumnější mluvit, stejně jako Foley, spíše o tendenci než o konvenci,<sup>328</sup> zároveň však s vědomím, že se jedná o provizorní tezi a že relevance probíhá vždy na několika úrovních zároveň.<sup>329</sup> Co se relevance na tematické či narativní úrovni týče, můžeme říci, že dnes je každopádně trend přesně opačný a kritika se snaží najít vnitřní spojitost mezi probíhajícím dějem a perspektivou přinášenou sborem. To platí i pro tzv. *dithyrambická stasima*, zejména v *Heleně* a *IT*, která by mohla, pokud by se například zachovala jen mimo tyto dvě tragédie, fungovat jako zcela samostatné celky sborové lyriky.<sup>330</sup>

- Tato *jiná* perspektiva sboru se neodvívá přímo; je jak zásahem do času dané tragédie, tak v rámci vlastního narativu může přecházet mezi různými časovými rovinami, například zacílit retrospektivní obraz blíže ke konkrétnímu jednání, a tedy i času dané tragédie, nebo

---

konečný výsledek sporu (či případu, chceme-li) spočíval jen v rétorice, která vzhledem ke konvencím divadla sbor automaticky vylučuje.

<sup>328</sup> Foley (2003), s. 14.

<sup>329</sup> Už Pickard-Cambridge (*DFA*), s. 233, varuje před generalizacemi (s. 232) a říká, že „inteligentní čtení odhalí, že skutečná irelevance je velmi řídká, a pokud se objevuje, má skutečné dramatické opodstatnění...“

<sup>330</sup> K problematice tzv. *dithyrambických stasim* a znovu k problému relevance viz níže u analýzy třetího *stasima IT*.

naopak vytvářet zdánlivou distanci mezi scénickým prostorem a prostorem narace. Z časového hlediska mohou i mýtická exempla fungovat jako určité zastavení, ze kterého dochází ke zpětnému nasvícení už proběhnuvšího jednání.

- Jiná perspektiva však neznamena správnou perspektivu. I když, jak už bylo řečeno, sbor často představuje jakýsi autoritativní hlas ve vztahu k mýtu nebo dokonce ke světu bohů a je nositelem i oné gnómické (didaktické) moudrosti, která se nám může místy jevit až jako klišé, divák nezdědka sleduje nevědomost sboru v rámci dané fikce, a tedy i nesprávnou aplikaci mýtického exempla.<sup>331</sup> Mýtický obraz tvořený sborem může navíc zajímavě kolidovat s obrazem, jaký se utváří na scéně skrze jednání postav. Rutherford uvádí jednoduchý příklad z Eurípidova *Oresta*: v počátečních scénách se Erínye zdají být spíše halucinacemi a „výsledkem mysli pokřivené matkovraždou“, ale sbor je stále oslovuje jako velmi konkrétní hrozivá božstva. Ještě zajímavější je však jiný Rutherfordův postřeh, že „navození atmosféry může být stejně tak důležité jako dodání informace“, tj. „vyvedení z míry a zmatek může být zamýšleným efektem“. Není tedy třeba vždy předpokládat, že obecenstvo je natolik ideální (tj. natolik kompetentní) a že například na rozdíl od nás disponuje útržky mýtu, které zapadnou do skládačky toho či onoho *stasima* a osvětlí celý jeho obsah.<sup>332</sup>

- Jak říká Rutherford, „Kdo mluví?“ je jednou ze základních otázek naratologie. V případě sboru je tato otázka úzce spojena s jeho identitou. Zde však nehraje roli jen genderový nebo sociální status, ale také do jaké míry autor na tuto identitu zaostřuje, jestli je identita sboru dále rozvíjena a sbor se vyjadřuje skrze ni, anebo se stahuje do pozadí, a stává se tak do jisté míry mlhavým, i když ve scénickém prostoru fyzicky velmi konkrétním nositelem jiné perspektivy.<sup>333</sup> Jedny z nejznámějších sborových ód, třetí *stasimon* v *Hekabě* (v. 905-952) a první *stasimon* v *Trójankách* (v. 510-567), ukazují právě toto zaostření skrze identitu sboru, kdy „vypravěč a fokalizátor jsou jedním“ (Rutherford),<sup>334</sup> a perspektiva sboru je tak nesena

---

<sup>331</sup> Goldhill (1986), s. 271, přímo říká, že „role sboru je často důležitá spíše v jeho nedostatečném porozumění událostem a v selhávajících pokusech o poskytnutí celkového vysvětlení [...]“

<sup>332</sup> Rutherford (2007), s. 29; 7.

<sup>333</sup> Podobně Foley (2003), s. 24, zdůrazňuje, že identita sboru může v průběhu tragédie ustupovat do pozadí, i když byla na začátku ostře vyznačena. Co se genderu v souvislosti s otázkou „Kdo mluví?“ týče, dobrý příklad uvádí Mastronarde (1999), s. 94, když říká, že volba sboru dospělých mužů v *Alkéstidě* umožnila ztlumit ženskou perspektivu, která by případně mohla ostřeji problematizovat výměnu mezi Alkéstidou a Admétem.

<sup>334</sup> Rutherford (2007), s. 16.



vlastní zkušeností trojských žen. Obě ódy jsou zajímavé tím, že se s malým časovým rozdílem vztahují v podstatě ke stejnému momentu, v obou zaznívá i přímá řeč (*Hekabé*: hlas Řeků [v. 930-2], *Trójanky*: hlas Trójanů [v. 524-526]), která je opřena právě o vypravěčskou autoritu sboru, avšak obě ódy se pochopitelně zaměřují na rozdílný obraz tohoto momentu. Zatímco v *Hekabě* je zacílení skrze identitu mnohem přímější a směřované na intimní atmosféru,<sup>335</sup> *Trójanky* poskytují obraz slavnosti celé komunity a na první pohled se zdá, že je zde určitá „vypravěčská“ distance, i když bychom zároveň neměli v začátku ódy přeslechnout silný místní důraz: „k Tróji chci vykřičet [tuto] píseň“.<sup>336</sup> Pomyslná distance se však láme v *epódě* (v. 551) sborovým ἐγὼ δὲ. Sbor se analepticky vrací ke svým písním a tanci bohům (Artemidě, v. 551-5)<sup>337</sup> a ty ostře kontrastují s jeho současným tancem probíhajícím v *orchéstrě*, která, stejně jako Trója, představuje místo bohy opuštěné. Setkáváme se tak se zajímavým trojím obrazem tance: Tanec a písně bohům v minulosti, tanec pro Tróju a směrem k Tróji v současnosti dramatické fikce a tanec sboru jako součást divadelního představení v divadelním prostoru.

- Otázka, kdo je adresátem sboru, ke komu se mluví, nám jednoduše připomíná nutnost všimnout si scény co do přítomnosti jiných postav. Můžeme se následně ptát, jestli například nepřítomnost hlavní postavy nějakým způsobem ovlivňuje sborový hlas, jestli slyšíme, co bychom jinak neslyšeli. Snad právě častá absence „vnitřního obecnstva“ sváděla k tomu, že byly promluvy sboru chápány jako oslovení divadelního obecnstva nebo hlas autora.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> Rutherford (2007), s. 16: „Nikde jinde v řecké tragédii sbor nepřistupuje tak blízko ke své individualitě, ale je to stále (a) reprezentativní individualita a (b) pasivní individualita...“ Hezký rozbor tohoto *stasima* i vystihnutí rozdílů obou ód podává Mossman (1995), s. 87-92.

<sup>336</sup> Sedláček (1923) překládá: „Teď nad Trójou naříkat chci, / svůj vyzpívat žal.“ Mertlík (1978): „Nyní chci pro Tróju truchlit / vyzpívat toužím svůj žal“. „An ode for Troy“ se objevuje i v překladu Shapira (2009), „song of Troy“, pak v překladu Kovacse (1999). Vzhledem k tomu, kde se děj *Trójane* odehrává, nevidím pro tyto překlady verše νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχίσω žádný důvod a nepřesvědčuje mě ani význam uvedený v LSJ s. v. εἰς IV b, na který odkazuje Lee (1976) ad 515, protože: a) zde se nejedná ani o předmět díla, ani o titul, b) ani o předmět věnování „jako v titulech hymnů“. Trója jako „předmět“ smuteční písně je obsažená už v netypicky epickém vzývání Múz (v. 511/12: ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ / Μοῦσα), ale ve v. 515 sbor *Trójane* jednoduše zpívá směrem ke zničenému městu, které je představováno částí scény, o momentu, který v toto ničení ústí. Trója je součástí jak scénického, tak mimoscénického prostoru a v tomto momentě dochází k jejich propojení.

<sup>337</sup> K terminologii ἐμελόμαν a χοροῖσι tohoto místa v *Trójankách* srov. stručně Calame (1997), s. 86.

<sup>338</sup> Např. Dodds (1929), s. 98, se pouští do riskantního pokusu, jehož rizika si ostatně sám uvědomuje, o určení, kdy postavy vyjadřují myšlenky své a kdy autorovy. O sboru sice říká, že jeho „názory“ jsou nejméně přístupné, ale jedním dechem dodává: „... Je řada míst, kde se zdá, že Eurípidés mluví skrze svůj sbor, dokonce i za cenu obětování dramatických náležitostí, jako když dovoluje vesničánům ve starodávných Ferách popsat sebe samy jako hluboce sečtělě v poezii a filosofii a přesvědčené stoupence nutnosti.“

• Mimo rámec naratologických otázek pak můžeme předběžně shrnout: Z odstupů více než dvou tisíce let se sbor může jevit jako omezující konvence zejména na základě automaticky předpokládané linearitě jednání postav, avšak v kontextu divadelní praxe pátého století, krom toho, že se jedná o jeden ze základních kamenů tragédie, což se i odráží v dikci oficiálních záznamů,<sup>339</sup> představuje sbor zároveň další z prostředků autorské manipulace; ostatně jako všechny konvenční prostředky. Na dramatické úrovni autor pracuje například s různým načasováním a provedením sborového výstupu (samozřejmě nejen v *parodu*); narozdíl od kulticky nebo narativně zatížených postav (a zde nehraje roli, že v Řecku neexistovala autoritativní verze mýtu) má autor zcela volnou ruku při výběru identity sboru, s níž volí i masku a kostým, omezuje anebo naopak rozvíjí interakci s postavou atd. „Členové sboru“, jak říká Easterling, „jsou fyzicky v centru divadelního prostoru, nikoli na jeho okraji... a svými pohyby mohou předvádět minulé i budoucí události, a tak radikálním způsobem přispívat ke scénickému jednání.“<sup>340</sup>

### 3. 2. 2. Jednání sboru

Tím se dostáváme k druhému okruhu otázek, k jednání sboru. Bohužel i zde se pohybujeme na půdě spekulace, i když z trochu jiného důvodu než v otázkách po statutu sboru, které už ze své povahy musí vždy být spekulativní; absence jasných pramenů nám neumožňuje určit, jak je narativní rozměr sboru spojen se scénickým provedením. Základní otázky přitom jsou:

- a) Jaký je vstup sboru? Můžeme mluvit o formaci a určitém obecně platném modelu?
- b) Jaký je tanec sboru během *stasima*? Udržuje se případná formace? Můžeme mluvit o symbolické rovině vyjádření tancem?
- c) Co sbor dělá, když zrovna netančí?

Charakter našich odpovědí je patrný už jen z otázek a), které jsou přitom zdánlivě nejjednodušší. Jako bumerang se stále vrací nejen Pollúkovo (IV, 108-9) pozdní pojetí *parodu* κατὰ ζυγά a κατὰ στοίχους, tj. vstupní obdélníková formace, kdy z pohledu diváků má delší horizontální strana formace pět členů a kratší vertikální tři členy (κατὰ ζυγά pro předpokládaný počet patnácti *choreutů*), anebo horizontální strana je kratší o třech členech

---

<sup>339</sup> Csapo (1999-2000), s. 403: „Oficiální terminologie je zcela soustředěna na sbor, který symbolizoval celou produkci“.

<sup>340</sup> Easterling (1997a), s. 157

s vertikální hloubkou pěti členů (κατὰ στοιχους).<sup>341</sup> Z těchto pozdních zdrojů se pak někdy implikuje nejen obdélníková formace *parodu*, ale i obdélníková formace jakožto hlavní distinktivní rys tragického a lyrického sboru vůbec.<sup>342</sup> Lawler pak hezky ilustruje určitý zmatek, kdy se na jedné straně chceme držet těchto pozdních pramenů a na druhé straně jsme si vědomi, že jsou příliš omezující pro divadelní praxi pátého století: „Jsme poučeni, že sbor v tragédii byl v podstatě pevným obdélníkem co do uspořádání i pohybu a jeho vývoj naznačuje pochodování spíše než tanec. Nicméně, jak uvidíme, na straně choreografa musela existovat rozsáhlá možnost volby v rámci dané hry a zdá se, že byly uvedeny nápadité tance všech možných druhů, pokud se přirozeně hodily pro daný děj.“<sup>343</sup> Můžeme tedy shrnout, že „v podstatě pevný obdélník“ se mohl velmi jednoduše rozpadnout, případně na něj nemuselo vůbec dojít, pokud se přirozeně „nehodil na děj dané“ tragédie. Více méně ke stejným závěrům tak musíme dojít i v případě *parodu* a v *DFA*, ať už je autorem této pasáže Pickard-Cambridge, nebo Webster s Gouldem, se k nim také dochází. Podobně jako u Lawlerové tak slyšíme, že „je pravděpodobné, že obvyklý vstup, pokud byl proveden v pravidelné formaci, probíhal κατὰ ζυγά“, ale následné zajímavé příklady vedou k závěru, že i zachovaný korpus tragédií ukazuje příliš velkou variabilitu způsobů vstupu, „než aby je bylo možné zahrnout pod jednoduchý vzorec pochodu κατὰ ζυγά“.<sup>344</sup> Nemluvíme tu přitom jen o oněch několika zarážejících příkladech *parodu*, pro které se na základě *Života Aischyla* vžilo označení *σποράδην*.<sup>345</sup> Už jen v případě výše zmíněných Eurípidových *Prosebnic* se

---

<sup>341</sup> Tak např. Pickard-Cambridge, resp. Gould a Lewis (*DFA*), s. 239-41, který tamtéž uvádí i další tři pozdní prameny „dovšedčující“ obdélníkovou formaci. Melchinger (1974), s. 69-70, oprávněně namítá, že by jakákoli formace o více než třech členech ve vertikální straně měla problém projít *eisodem*. Upřímně přiznávám, že nerozumím Calamově (1997), s. 39, pozn. 82, kritice Pickard-Cambridge (resp. Goulda a Lewise?), který dle něj chybně označuje ζυγά jako „files“ i στοιχοι jako „ranks“. Mám za to, že v *DFA* je uveden přesně tentýž obraz, jaký nám podává Pollux, a navíc tento obraz jasně vyplývá i z Calama, tudíž mi uniká rozdíl.

<sup>342</sup> Pickard-Cambridge, resp. Gould a Lewis (?) (*DFA*), s. 239, překvapivě i Calame (1997), s. 33, který pak v průběhu kapitoly tuto tezi částečně modifikuje na: „Tragický sbor by tak pocházel z lyrické formy a dichotomie mezi tragickým sborem charakterizovaným ‚obdélníkem‘ a lyrickým sborem charakterizovaným ‚kruhem‘ zřejmě není tak ostře vyznačena, jak by moje poznámky na začátku kapitoly mohly naznačovat.“ To je zřejmě modifikace, které se v případě Calama chytá Wiles (1997), s. 93.

<sup>343</sup> Lawler (1974), s. 26.

<sup>344</sup> *DFA*, s. 242.

<sup>345</sup> K předpokládanému vstupu *σποράδην* u Aischyla (*Th.* v. 78 nn., *Eu.* v. 140 nn. a v. 244 nn.) srov. zejména Taplin (*SA*), s. 141-2, 369-74 (= diskuse problematičtějšího *parodu* v *Eumenidách*), 379-81. Taplin zajímavě spojuje (s. 380) oba *σποράδην* vstupy z *Eumenid* do zrcadlové scény, která ukazuje, že Erínye „se nikdy nevzdávají a jsou vždy Orestovi v patách. O jejich vytrvalém lovu se nejen hovoří, vidíme ho na vlastní oči.“ Nicméně Taplin zároveň mluví o „běžné spořádané formaci“ (např. s. 372), ze které je *σποράδην* výjimkou.

nabízejí alespoň tři způsoby: 1) „cancelled entry“, kdy tragédie začíná až s prvním slovem Aithry a příchod sboru není chápán jako *parodos*, ale stojí mimo samotné jednání dramatu, 2) tichá *pompé* matek/prosebnic, třeba ve formaci, a následné zaujmutí pozice, 3) jiný způsob tichého příchodu bez pochodové formace.<sup>346</sup>

Jestliže skupina otázek a) ukazuje, že nemůžeme jednoduše počítat s jednou pevnou formací pro *parodos*, neměli bychom ani v otázkách b) mluvit o formaci ve vztahu k tanci sboru. Tudíž je i samotnými autory *DFA* v podstatě popírána jejich vlastní teze o obecné formaci tragického sboru a jeví se pak jako příliš opatrné, když sice kompromisně tvrdí, že sbor snad mohl přejít do kruhového tance, ale že je mnohem méně jisté, že by se tak krom komedie dělo v tragédii.<sup>347</sup> Ve známém dvojverší připisovaném Frýnichovi (Frýnichos T 13 *TrGF* Snell) se říká: „Tanec mi dal tolik figur, kolik na moři / vln zimní vytváří hrozivá noc.“ Není pravděpodobné, že by tyto figury byly míněny jen v rámci nějaké pevné (obdélníkové nebo naopak jen kruhové) formace, na čemž nemění nic ani případná anekdotická povaha tohoto dvojverší; stále se jím totiž říká jen to, že Frýnichos pracoval s množstvím tanečních figur.

Davidson ve svém důležitém článku izoluje do tří skupin sborové odkazy na tanec: 1) sbor odkazuje na svůj tanec, který současně probíhá, 2) sbor odkazuje na off-stage tanec a ve svém tanci evokuje alespoň v obecné rovině tento jiný tanec, 3) sbor uskutečňuje tanec, který odráží off-stage tanec, na který dříve odkazovala některá z dramatických postav.<sup>348</sup> I přes původní pochyby souhlasím s jeho předpokladem, že „je nesmyslné tvrdit, že by tam, kde v dlouhých pasážích sbor zpívá o jiném tanci nebo o dřívější události tance, zároveň jeho vlastní taneční pohyby nepředstavovaly obecnostu tento jiný tanec“, a Davidson pak doplňuje, že kde jsou odkazy na tanec kruhový, je přirozené předpokládat kruhový tanec

---

<sup>346</sup> Rehm (1988), s. 283-4, se kloní ke „cancelled entry“, Melchinger (1974) ve svém seznamu příchodů (s. 67-8) uvádí bez bližší specifikace „pompé matek“ (s. 68). Burian (1977), který, jak už bylo řečeno výše (pozn. 236), se snaží o začlenění těchto úvodních scén do procesu utváření dramatické iluze, přichází se zajímavým scénářem (s. 85), který zároveň (na rozdíl od Rehma [2002], s. 25 a pozn. 129) počítá s použitím *skéné*: vychází Aithra a služebníci → zaujmutí pozice u oltáře → místo očekávaného prologu přichází bez hudebního doprovodu sbor následovaný Adrástem a syny → Adrástos a děti zaujmou svoje místo, zatímco sbor obklopuje Aithru → určitá pauza → prolog začíná.

<sup>347</sup> *DFA*, s. 239. Rehm (1994), s. 25 se oprávněně ptá, kolik lyrických částí např. *Oresteie* si můžeme představit ve spořádané formaci „řada a zástup“ připomínající pochod nebo vojenské cvičení.

<sup>348</sup> Davidson (1986), s. 41. Už Lawler (1974), s. 29, říká, že určité specifické odkazy na tanec v některých *stasimech* vedly k odmítnutí statického pojetí sborových ód, které vycházelo z etymologie slova *stasimon*. Zdá se, že sama zaujímá podobnou pozici jako Davidson (srov. s. 35 a 47), ale blíže ji nespecifikuje, ani nerozlišuje druhy odkazů na tanec.

sboru.<sup>349</sup> Výše uvedené první *stasimon* z *Trójanek*, kde sbor zpívá nejen o svém tanci Artemidě kolem oltáře ([?] v. 552: ἀμφὶ μέλαθρα), ale i o slavnosti celé komunity, se tak stává jedním z vhodných kandidátů a Davidson jej také samozřejmě uvádí. V naznačeném trojím obrazu tance by se tak ve stejné míře prosazoval konkrétní obraz verbalizované retrospekce, čímž docházíme k vhodnému doplnění převážně narativních analýz. Pochopitelně tyto předpoklady nevnáší a ani nemohou vnést jasno do problému tanečních figur, do aktuálních pohybů, a možná i právě proto se, stejně jako v případě statutu sborového hlasu, obloukem dostáváme k otázce po možné symbolické rovině vyjádřené sborovým tancem, kterou otevřel už Kernodle. Přes některé snahy o analyzování tance na základě metra<sup>350</sup> je to stále tato absence jasných pramenů, která nám stejně jako Kernodlovi umožňuje vidět obraz, kdy například sbor v *Hippolytovi* nejen zpívá, ale i napodobuje utahování smyčky kolem Faidřina krku a kdy je z prvního stasima v *Agamemnonovi* „jasné, že epizoda s Ífigenií je plně předváděna – sklíčenost otce, pláč dcery, její zvednutí do výše, zatímco se otec modlí, výzva k jejímu umlčení, nemá dcera, odvracení se od oběti.“<sup>351</sup> Podobně i Lawler, zřejmě bez návaznosti na Kernodla, chápe *cheironomia* jako „kód symbolických gest“ a dále doplňuje, že sbor během *stasima* pravděpodobně pomáhal posluchačům (!) pochopit význam nejen skrze *cheironomia*, tj. skrze expresivní tanec za pomoci rukou, ale zároveň i živým tancem v našem slova smyslu.<sup>352</sup> Lawler sice vypočítává zejména na základě pramenů, jako je Pollux, Athénaios nebo Plútarchos celou řadu figur (σχήματα), ale naše aplikace na konkrétní tragédie spíše zůstávají v následující dikci: Časté odkazy na ptačí let, typické zejména pro

<sup>349</sup> Davidson (1986), s. 40, 42. Musím dodat, že na rozdíl od Davidsona nebo Wilese si nemyslím, že by kruhový tanec nutně musel předpokládat kruhovou *orchéstru*, respektive kruhová *orchestra* kruhový tanec, a mám za to, že totéž platí i opačně. *Orchestra* nepravidelného obdélníku, která se prosazuje v současných studiích, neznamená pevnou obdélníkovou formaci sboru.

<sup>350</sup> Srov. Lawler (1974), s. 29-30, která však skepticky dodává, že „komplexní metrická struktura většiny případů neumožňuje vyznačit na jejich základě přesné pohyby a choreografii.“ Stejně tak Rehm (1994), s. 54. Ostatně, jak ukazuje Willink v komentáři k zajímavému *parodu* v *Orestovi* (1986, ad 140-207), Eurípidés zde používá převážně stejné metrum jako Aischylos v *Sedmi* a *Eumenidách*, kde ovšem vstup σποράδην je velmi odlišný. K poněkud divokému výkladu Wilese (1997), s. 96-113, založenému mimo jiné na tezi: „Za dané jednoty písně a tance je rozumný závěr, že choreografie strofy a antistrofy byla přesně identická“ (s. 96), přináší zajímavou a přesnou kritiku Ley (2007), s. 167-173, který je zároveň vhodným uvedením a shrnutím tohoto problému. Skepse vůči stejným pohybům ve strofě a antistrofě je obsažena rovněž v *DFA*, s. 252.

<sup>351</sup> Kernodle (1957), s. 2. „V jednu chvíli sbor už nevypravuje minulost; znovu ji předvádí a oživuje postavy skoro tak jasně jako herci.“ Je oprávněná Taplinova námitka (*SA*) 20, pozn. 1, že řada mýtických odkazů ve *stasimech* je příliš subtilní, než aby bylo možné je zatančit, už méně oprávněná je námitka o ztrátě identity sboru nebo responsi strofy a antistrofy (viz pozn. výše).

<sup>352</sup> Lawler (1974), s. 25 a 30. Lawler uvádí (s. 25) anekdotu z Athénaia, podle níž jakýsi Telestés byl s to představit „celý příběh“ *Septem* beze slova, jen skrze gesta a tanec.

Eurípida a jeho ženské sbory, *mohly být* provázeny „ptačí figurou“, stejně tak *mohla být* použita „veslařská“ figura (oba tyto příklady se objevují v *IT*), a *snad* totéž platí například pro *kallinikos* (zejména v případě *HF*) nebo pro náboženské hymny a procesí. Seznam figur a variací kroků nám, jak říká Ley, neumožňují generalizaci stran pátého století.<sup>353</sup> Nicméně, tento jazyk chytré horákyně bude používán i v této práci stejně jako *předpoklad* mimetického a výrazového sboru, jehož tanec (a příchod) nebyl jednoznačně uniformní a proměňoval se jak na základě místa v dramatické fikci, tak zřejmě i na základě identity sboru.<sup>354</sup>

Poslední otázka c) je samozřejmě zlatým hřebem předpokladů. Bývá zvykem chápat sbor jako tichého nehybného „diváka“, který na právě proběhlé jednání případně reaguje ve *stasimu*, kde je mu dovoleno nejen promluvit, ale i pohybovat se a kde takříkajíc neruší. Reakce ve *stasimu* mimo jiné znamená vývoj sboru v proběhlém jednání. My při tom můžeme reagovat jen otázkou, proč by tento vývoj / reakce sboru měly být omezeny jen na *stasimon*, nebo případně kratší ódy, které neoddělují *epeisodia*. Jestliže nepředpokládáme uniformní jednání sboru, ani jeho uniformní identitu nebo status zde, není třeba totéž činit ani na místech, kdy sboru není dán hlas, ale přesto je přítomen, a tedy může fyzicky (tj. gesty) reagovat. Není zde míněn žádný divoce expresivní tanec, mluvíme o gestech vyjadřujících překvapení, zaražení, odvracení se, pád atd. Má to snad být jen Andromacha, kdo v *Trójankách* reaguje na „novinu“, že Řekové chtějí usmrtit Astyanakta, a zbytek scénického prostoru představuje strnulý obraz?

Na půdorysu obou výše uvedených okruhů otázek a předpokladů bude nyní nastíněna perspektiva, jakou vnáší sbor *IT*. To umožní zasazení těchto problémů do konkrétní situace, což se jeví jako vhodnější postup než shrnující opakování na tomto místě. Sbor v *IT* přitom znovu jen potvrdí výše naznačenou variabilitu jak po formální stránce, tak co se týče rozmanitosti důrazů a způsobů jejich zaostření, které během svých vstupů sbor vnáší.

---

<sup>353</sup> Ley (2006), s. 68.

<sup>354</sup> Krom již zmíněných autorů se k mimetickému tanci kloní například Rehm (1994), s. 53. Spojení tance s identitou sboru vcelku přesvědčivě dokládá Foley (2003), s. 9-10.

### 3. 2. 3. Sborová perspektiva v IT

#### 3. 2. 3. 1. *Parodos*

Celkový podíl sboru v *parodu IT* je v porovnání s Ífigenií 40:64 veršů.<sup>355</sup> Jak už bylo řečeno, pro Eurípida je typické stále větší zapojování herce do lyrických partů a lyrická komunikace se sborem. O *parodu* v *IT* pak Kyriakou mimo jiné říká, že „příspěvek sboru k nářku nad rodinou Ífigenie dodává jen málo do tematické sítě této hry.“<sup>356</sup> Jistě, středem pozornosti se záhy po příchodu sboru stává Ífigenie, která stáčí *parodos* v *amoibaion*, její nářek a její rituální úkony na první pohled hrají hlavní roli a v této lamentaci sbor skutečně působí spíše jako jakýsi nadhazovač. Sbor je motivován k příchodu Ífigenií, tedy neobjevuje se sám od sebe, jako například v *Heleně* nebo v *Médeie*, kde zaslechne hlas hlavní postavy, nebo v *Alkéstidě*, kde je motivován svou starostí o hlavní postavu. Už tím je do jisté míry naznačen vztah postavy a sboru v *IT*. Co se interakce s Ífigenií týče, sbor v nářku jednoduše reaguje více méně typickým způsobem. Nijak nezpochybňuje noční vidění, podobně jako sbor v *Heleně* nejprve nezpochybňuje „svědectví“ Teukra (k tomu přistupuje až při pohledu na Helenino rozhodnutí zemřít), a opět jako v *Heleně* plynule po svém příchodu navazuje na *thrénos* hlavní postavy.<sup>357</sup> Interakce postavy a sboru přitom vytváří vzhledem k obecenstvu efekt protihlasého (antifonického) žalozpěvu, který odpovídá smutečním rituálům.<sup>358</sup> Konečně sbor se zdá být i scénicky ve vleku rituálního aktu (jeho přípravy a vykonávání), který obecenstvo sleduje skrze vědomí jeho zbytečnosti. Aniž by samozřejmě bylo cílem vymezovat se za každou cenu vůči Kyriakou a jejímu jinak výbornému komentáři, její teze o malém příspěvu sboru se zdá přeci jen trošku přehnaná. Nutno však zároveň připustit, že „rozsah“ příspěvu pochopitelně vychází z toho, s jakými zpětnými důrazy budeme *parodos* spojovat; jsme tedy jako i v předchozích částech stále v pozici, kdy spolu s obrazem *parodu* neseme současně zbylé sborové vstupy i jejich vztah k jednání postav a tvoříme tak „spoje“ na tematické síti hry.

---

<sup>355</sup> Určitá lacuna se předpokládá ve sborovém partu před v. 192.

<sup>356</sup> Kyriakou (2006), ad 123-235.

<sup>357</sup> Přes formální podobnost představuje situace v *Heleně* samozřejmě jinou hru s konvencemi. Nejenže je Helena na scéně už v okamžiku, kdy sbor přichází, ale ten na ni navazuje i metricky, a jeho příchod tak tvoří první antistrofu tohoto rovněž *amoibaického parodu*, což je v podstatě výjimečná situace (Allan [2008], ad 164-252).

<sup>358</sup> Allan (2008), ad 164-252.

### 3. 2. 3. 1. 1. Otázka distribuce veršů 123-5 a struktura *parodu*

Nejprve si však musíme položit bohužel čistě praktickou a ne zcela jednoduchou otázku, „kdopak to mluví?“, přičemž zde není míněna ono naratologické dotazování se, které bude hned po několika verších následovat, nýbrž jen obyčejné pochyby nad tím, komu přidělit verše 123-5, a tedy i nad scénickou podobou *parodu*. U tohoto nepříliš vzrušujícího problému je třeba se na chvíli zdržet už jen z toho důvodu, že jeho možná řešení opět odhalují obecný problém předpokládaných konvencí.

Drtivá většina komentátorů, editorů či překladatelů připisují tyto verše sboru,<sup>359</sup> z čehož můžeme vyčíst následující scénář: Sbor přichází, nikoli však nutně pochodovým krokem, jelikož se nejedná o pochodové, ale lyrické anapesty, které snad evokují spíše „ponurou náladu“ (Cropp), a oslovuje imaginární obecnost, do něhož se v podstatě také zahrnuje, výzvou ke zbožnému mlčení: „Teď zachovejte posvátné mlčení<sup>360</sup> / vy co dlíte za dvěma sbíhajícími se skalami / u moře nehostinného.“ Po krátké modlitbě k Artemidě (v. 126-136), odhalující nám zároveň identitu sboru (v. 130-1 viz níže), se sbor zbylými verši obrací na Ífigenii (v. 137-142), která tedy vychází z chrámu zřejmě kolem v. 136 (v. 137, sbor: „Přišla jsem. Co nového? Co zamýšlíš?“). Na toto po několika dalších verších, které jsou, jak už řečeno, jen rozšířením oslovení, reaguje Ífigenie svým lyrickým partem (od v. 143) a *parodos* se mění v *amoibaion*, respektive v *kommos*, v němž dva podstatné party náležejí Ífigenii a prostřední part sboru.

Naopak Diggle ve své edici přijímá Taplinův „váhavý / provizorní“ návrh, činěný na základě jeho pojetí konvencí příchodů sboru, a připisuje tyto úvodní tři verše Ífigenii; následován je Kyriakou.<sup>361</sup> Scénář je v tomto případě: Ífigenie vychází se služebníky z chrámu současně s přicházejícím sborem. Dřív, než sbor stačí cokoli pronést, vyzývá ke zbožnému projevu, na což sbor odpovídá krátkou modlitbou a oslovením Ífigenie, zatímco ona mlčí a čeká na svoje

---

<sup>359</sup> Připsání sboru: England (1899), Murray, (1904), Platnauer (1938), Sansone (1981), Kovacs (1999), Hose (1990), s. 118, Cropp (2000). Připsáním v. 123-36 Ífigenii, které nacházíme v MSS L, se nemusíme znepokojovat, protože je nesmyslné a na základě v. 130-1 lehce vyvratitelné.

<sup>360</sup> Snad vhodnější překlad by byl „S posvátnou bázní mluďte“, tj. mluďte tak, abyste se vyvarovali špatného slova, *blasfemie*, které by způsobilo škodu. Nicméně Burkert (1985), s. 73, chápe *eufemia* „dobrou řeč“ skutečně jako mlčení, „svaté mlčení“, které předchází modlitbu. Mohli bychom tak počítat s určitou pauzou po těchto verších. Samozřejmě za předpokladu dramatické adaptace náboženské praxe.

<sup>361</sup> Diggle (1981), Taplin (SA), s. 194 pozn. 3 a s. 282-3, Kyriakou (2006), ad 123-42 a 123-5. Ze stejné distribuce veršů vychází i Wright (2005), s. 170, ale nijak to nekomentuje.



zapojení.<sup>362</sup> Kyriakou však přehání závěr z Taplina, když říká, že podle něj neexistuje žádná paralela pro vstup herce během *parodu*, takže i kdyby inkriminované verše patřily sboru, musela by Ífigenie vyjít současně s ním. Jenže Taplin, když řeší onen tak sporný vstup Klytaiméstry v *Agamemnonovi*, jen poznamenává, že „neexistuje skutečně srovnatelná situace, kdy herec vystoupí po prologu a zůstane během první ódy“ (SA, s. 283), a to rozhodně není totéž. Jak sám Taplin říká, je přeci jen rozdíl mezi Ífigenií a Klytaiméstrou, a my můžeme doplnit, že je přeci jen rozdíl mezi dlouhým *parodem* v *Agamemnonovi* a *parodem* v *IT*, kde je Ífigenie v tichosti přítomna jen šest (= první varianta) nebo šestnáct veršů (= druhá varianta), případně devatenáct veršů (= varianta, kdy vstupuje se sborem, ale nepronáší v. 123-5) a následně přetáčí formu *parodu*. V podobném duchu bychom mohli říci, že je velmi neobvyklé, aby herec vystoupil ze *skéné* současně se sborem, oslovil ho lyrickým metrem, na které následně sbor navazuje, zatímco postava čeká.<sup>363</sup> Jsme tedy opět u otázky striktnosti konvencí. Taplin považuje Aischylovy *Prosebnice* a *Choéforoi* za jediné příklady, kdy postava přichází se sborem, ale mlčí během ódy, avšak dodává, že „kdybychom měli zachováno více z Aischyla, našli bychom nepochybně další“ (SA, s. 194). Protože totéž můžeme říci rovněž o vstupu herce během *parodu*, zůstáváme bohužel v argumentačním kruhu. Pokud *parodos* může mít takovou podobu, jako třeba v *Médeie*, kdy se sbor vztahuje k hlavní postavě, která není ani na scéně, ale její hlas se jen ozývá ze *skéné*, je natolik nepředstavitelné, že by Ífigenie vystoupila po úvodních verších *parodu*, a to jen zhruba na

<sup>362</sup> Reverman (2006), s. 271, zřejmě nepochopil Taplina, když s odkazem na něj uvádí, že Ífigenie vede sbor ze *skéné*. To by znamenalo, že Ífigenie, která se na konci své části prologu ptá (v. 64-6), proč tu ještě nejsou jí přidělené služky, šla tyto služky do chrámu (co by tam však dělaly?) popohnat a ty teď poněkud zmateně říkají „Přišla jsem. Co nového? Co zamýšlíš?“ Následující v. 137 τί με πρὸς ναοὺς ἄγαγες ἄγαγες jistě neznamená „(vy)vedení“ z chrámu před chrám, ale „přivedení“ ve smyslu „přivolání“ ke chrámu (πρὸς ναοὺς). Mám za to, že toto nepochopení Taplina je rovněž u Willinka (2007), s. 747, který ho kritizuje za větu: „Vstupuje se sborem“. Pokud chápu správně Taplinovy poznámky, tak neříká, že Ífigenie vstupuje se sborem ze stejného místa, ale jen v tutéž chvíli.

<sup>363</sup> Na tento problém mě upozornila A. Kavoulaki. Souhlasím s Croppem (2000) ad 123-36, že příklady, které Taplin (SA), s. 194 pozn. 3 uvádí na podporu svého provizorního závěru, tedy oslovení / výzva sboru ze strany postavy v *Hippolytovi* (v. 58-60) a *Orestovi* (v. 140-2 [?]), jsou zcela jiného druhu. V *Hipp.* je jasné, že Hippolytos skutečně vede sbor do *orchéstry* a funguje jako ἑξαρχος, který se účastní hymnu a zpívá ho spolu se sborem (srov. Barrett [1964] ad 58-71 a 58-60). *Parodos* v *Orestovi* se liší jak tím, že už jsou obě hlavní postavy od začátku na scéně, tak i formou promluvy a oslovování sboru, která je zde součástí choreografie. Zmatek je částečně i v tom, že Taplin měl zřejmě na mysli verše 136-9 (mluví Élektra ke sboru), nikoli 140-2 (mluví sbor), které uvádí.

sedm veršů, než se ujme svého partu?<sup>364</sup> Nicméně argument, který je třeba vzít v potaz, vychází z fikční situace: „Výzva k vyhnutí se neblahým slovům nebo k rituálnímu tichu je mnohem pravděpodobněji pronesena kněžkou, zvláště pokud se chystá k vykonání rituálního aktu, než chrámovými služebnicemi, které neví nic o jejím plánu“, píše Kyriakou, která tak vylučuje i rituální procesí sboru, a tím i srovnatelné paralely z *Bakchantek* (v. 69-72) nebo *Eumenid* (od v. 1032),<sup>365</sup> které uvádějí zastánci prvního řešení. I když mě právě tento argument na nějaký čas postavil na stranu Taplina a Diggleho, znovu se kloním k prvnímu řešení. Služebnice vstupují do přinejmenším zvláštního kultického prostoru, jehož charakter je zdůrazněn oltářem, a je proto z jejich strany přirozená určitá bázeň či váhavost, která je pro tento sbor typická i dále v *IT*. Tváří v tvář božstvu, jehož *temenos* má takovou podobu a které přijímá takové oběti, je přeci jen lepší vyhnout se slovům, jež by se mohla obrátit proti mluvčímu, a je vhodné k tomu vybidnout i (imaginární) ostatní. Takto také můžeme argumentovat z fikční situace, chceme-li. Výstup Ífigenie během v. 136 mi navíc připadá plynulejší: po šesti verších, které se jí bezprostředně týkají, přechází ve svou část *thrénu*. Ífigenie nepředchází služby, aby si připravila věci potřebné na *choai*; k tomu přistupuje až později. Konečně je třeba dodat, že oslovení z úst Ífigenie, výzva těm, „co dlí za dvěma sbíhajícími se skalami“, se přinejmenším gramaticky nevztahuje na sbor;<sup>366</sup> kdyby Ífigenie oslovovala svoje služby, činila by tak spíše v ženském rodě.

Znamená však tato otázka něco pro interpretaci *parodu*? V obou případech mám za to, že úvodní vstup je strukturován touto rituální výzvou, ať už zaznívá z úst sboru (dle mého pravděpodobněji) nebo Ífigenie. To znamená, že nemusíme verše 128-9 („Já k tvému zde stánku a před tvůj chrám / římů zlatých a nádherných sloupů...“ překl. Sedláček), které jsou ostatně součástí modlitby, chápat jako další příspěvek k popisu „extrémně řeckého chrámu“, ale jako zbožnou projekci, která na chvíli koliduje s důrazem scénického prostoru. Jako by sbor svou modlitbou vstupoval do zcela jiného prostoru, než jaký byl ustavován v průběhu prologu.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Podobný argument, ovšem s odkazem na *parodos* v *Heleně*, se objevuje u Willinka (2007), s. 747, pozn. 4, který zatím jako poslední dobře shrnuje problém tohoto *parodu* a po smysluplné argumentaci zastává distribuci většiny komentátorů / editorů.

<sup>365</sup> Kyriakou (2006), ad 123-42, ad 123-5.

<sup>366</sup> Willink (2007), s. 747.

<sup>367</sup> Kyriakou (2006), ad 126-9 sice říká, že *χρυσήρεϊς* *Θεῖτικους* může sloužit k tomu, aby naznačilo obecnost scénické prvky *skéné*, ale podobně jako já si všimá ironického zabarvení tohoto „popisu“ a dle

### 3. 2. 3. 1. 2. Identita sboru a „tematická síť“ parodu

Prostor zůstává onou hlavní rovinou, ke které sbor v parodu přispívá. Mám za to, že už v prvních sborových verších je nadhozeno téma „exilu a návratu“, které Conacher správně lokalizuje i do dalších dvou *stasim*.<sup>368</sup> V krátké modlitbě jednak slyšíme, že sbor tvoří panny, konkrétně že sbor přichází „zbožným panenským krokem“ (v. 130/1: ὄσιον πόδα παρθένιον – πέμπω),<sup>369</sup> že se jedná o otrokyně/služky „klíčnice“ Ífigenie (v. 131 δούλα ~ v. 63-4 προσπόλοισιν), avšak překvapivější je, že nezaznívá, odkud sbor přichází, ale odkud pochází:<sup>370</sup> „... Já opustila věže a hradby / Hellady oplývající koňmi / a hojnost bohatě zalesněných pastvin, / kde stojí sídla mých předků“ (v. 132-6).<sup>371</sup> Vstupní forma modlitby tak umožňuje na moment zamlčet Tauridu (neslyšíme například, že by sbor přicházel ze svých stanů nebo příbytků nebo odkudkoli v Tauridě) a postavit kontrastní obraz Řecka, který je oproti „nehostinnému moři“ z úvodních veršů vyznačen epitety jako εὐπιπτος a εὐδενδρος. Tento zvláštní prostor, o jehož konkrétnost, vágnost či fantasknost může vést kritika slovní bitvy,<sup>372</sup> je navíc od začátku zdůrazněn jako uzavřený. Dvojverší oné výzvy ke zbožnému mlčení svou stavbou zajímavě propojuje obraz uzavření, daný sbíhajícími se skalami, a nehostinného moře za těmito skalami: πόντου δισσὰς συγχωρούσας / πέτρας ἄξεινου ναίωντες.<sup>373</sup> Úvodní obraz nesený parodem tak vyvstává z následující sekvence: nehostinné

---

mého správně píše, že „patrně není náhoda, že ženy nezmiňují krví potřísněný oltář, o kterém se oba muži také vyjadřovali.“ Kyriakou to však nespojuje s náboženskou formou sborového projevu.

<sup>368</sup> Conacher (1967), s. 307.

<sup>369</sup> Hezký překlad má Sedláček (1923) „... sem ve zbožné účtě panenský krok / svůj řídím, jsouc poslušna kněžky tvé“. Pochybnosti mám o Croppově (2000) překladu „I walk in our holy maiden-procession“, který je spíše už interpretací. Podobný překlad se objevuje u Kovacse (1999).

<sup>370</sup> Toho si všímá se například Hose (1990), s. 117.

<sup>371</sup> Ve v. 135 přijímám Willinkovu (2007), s. 748-9 konjekturu ἐξαλλάξασ' Εὐρώπαν → εὐροϊαν (εὐροϊάν), ale kloním se k ní především na základě jeho argumentů vztahujících se ke gramatice a nemotornému frázování. Ačkoli tato konjektura řeší i problém geografické chyby (taurský Chersonésos je ve skutečnosti chápán jako součást Evropy), nepovažuji tento problém za hlavní důvod pro konjekturu. I v prvním *stasimu* se objevuje geografická nekonzistence a Symplegády (resp. obecně thrácký Bospor) symbolizují přechod do Asie. Právě tato geografická nekonzistence, jak už bylo naznačeno výše (kap. 3. 1. 3.), vede Halloovou (1987) k přijetí Barnesova čtení Εὐρώπαν → Εὐρώταν, proti němuž staví rozumné argumenty Cropp (1997), s. 25-26, přijímané též Kyriakou (2006), ad 132-36.

<sup>372</sup> Mám na mysli především už zmíněnou sérii Bacon (1961), s. 157-9, Hall (1987), Wright (2005), s. 168-175; mapa na s. 173.

<sup>373</sup> Z trochu jiné strany se dostává k podobnému vidění uzavřeného prostoru Barlow (1971), s. 25-6, která o sboru v *IT* píše: „Moře tvoří hranici jejich fyzického horizontu v Tauridě a důležité místo, jaké mu sbor připisuje, naznačuje, že je v jejich životech kontrolující silou.“ A dále: „... popis moře poskytuje vizuální zaostření hlavnímu jednání“. Za uvedení rozhodně stojí její výborný překlad tohoto dvojverší: „All those who live in the shadow of the clashing rocks set in an unfriendly Sea...“. Rovněž v obecné rovině Barlow hezky vystihuje důležitost místa v Eurípidových sborových partech, když říká, že „místní zasazení je

moře/uzavřenost → Artemis/Diktyna (zbožné oslovení je v napětí se scénickým prostorem + horská Diktyna patří do jiného světa než bohyně, jejíž oltář stojí v *orchéstre*) → pozvolný krok skupinky panen tvořící sbor → služba sboru „tady“ → obraz hojnosti Řecka „tam“. V tomto uzavřeném a takto sborem zvýrazněném světě, ve scénickém prostoru, jemuž dominuje oltář určený k lidským obětím, nyní bude probíhat rituální akt *choai* (v. 159-178), úlitba mrtvému, který se za normálních okolností (a v tragických zpracováních átrevského cyklu taktěž) odehrává na hrobě, kde se úlitbou navazuje prvotní kontakt s mrtvým, následovaný modlitbou.<sup>374</sup>

Tento uzavřený svět Tauridy však někdy bývá v interpretacích příliš těsně spojen s iniciací, respektive s oblíbeným modelem *rites de passage* a jeho narušením;<sup>375</sup> to znamená, že má symbolizovat zvrát normálního procesu přechodu z jednoho stádia v životě ženy (a někdy dokonce i Oresta) do druhého. Například Swift tak píše o samotném začátku *parodu*, že „na partheneický jazyk Ífigenie navazuje sbor“,<sup>376</sup> přičemž i samotná *partheneia* obecně Swift rozvíjí právě v této intenci přechodu. Můžeme být chvíli na rozpacích, kde že to zazněl v prologu tak silně onen *partheneický* jazyk, avšak Swift (případně Tzanetou) nás nenechá na pochybách a uvede do rozpaků ještě větších tezí, že zazněl v onom neúmyslném slibu (v. 20-1), protože „*topos* popisu ženské sexuality v termínech vegetačního růstu je použit k vysvětlení, proč má Artemis právo odepřít přechod Ífigenie“,<sup>377</sup> tj. přechod ze stádia *parthenos* do stádia dospělosti, *gyné*. Sekvence je však spíše opačná. Po vykonání úlitby Orestovi je to ve druhém *thrénu* (v. 203-235), který je soustředěn na ni samotnou a v němž opět vystupuje do popředí retrospekce Aulidy, naopak Ífigenie, kdo navazuje na sbor a rozvíjí jeho prostorový obraz: „Nyní však, host nehostinného moře, / pustý domov obývám, / bez svatby, bez dětí, bez obce, bez přátel.“ (v. 218-20: νῦν δ' ἄξεινους πόντου ξείνα / δυσχόρτους οἶκους ναίω, / ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος). Ačkoli se pohybujeme na poli čistě interpretační preference, mám za to, že obraz Aulidy v prologu a jeho nejasné zasazení

---

vodítkem k pochopení určité události nebo jednání“ (s. 18), a spojuje důležitost obrazovosti místa s Euripidovým chápáním „prostředí jako významného faktoru působícího v lidském chování“.

<sup>374</sup> Burkert (1985), s. 194, Garland (1985), s. 113-5.

<sup>375</sup> K některým problematickým otázkám, které s sebou tento model vnáší, viz níže kap. 3. 3. 3.

<sup>376</sup> Swift (2010), s. 205.

<sup>377</sup> Swift (2010), s. 201-2. Podobně podle Tzanetou (1999-2000), s. 205 byla Ífigenie „zasvěcena Artemidě od svého narození“, takže „bohyně žádá se zpětnou platností oběť dívky“. V obou případech je tak přehlížena důležitá rovina lidské (tj. Kalchantovy) interpretace, která byl zmíněna už výše (kap. 3. 1. 2.) a je pro interpretaci *IT* zásadní. To naopak nepřehlíží Sansone (1975), s. 289 a pozn. 21.

do scénického prostoru přebíjí možný partheneický důraz, který tak vnáší až sbor. Uvznutí v tomto uzavřeném prostoru Tauridy vrhá jak Ífigenii, tak její služky do jakéhosi pomezního postavení, kdy jsou vyloučeny z jakékoli standardní, tj. řecké náboženské (či slavnostní) praxe; jediná kultická realita je vyjádřena oltářem v orchéstru. Obé je hezky spojeno hned v následujících verších tohoto druhého *thrénu* Ífigenie (v. 221-8): „Nezpívám argejské Héře / ani člunkem na libozvučném stavu / netkám pestrý athénské Pallady a Titánů obraz. / Namísto toho nad osudem nehodným lyry, / [nad osudem] zkrvavených cizinců naříkám, / kteří topí v krvi svůj trpký hlas, / kteří prolévají trpké slzy.“<sup>378</sup> Především však partheneický důraz nemusí nutně znamenat jednoduché *rites de passage*, nebo dokonce jednoduchý vzorec *arkteia*. Považuji přinejmenším za přehnané, pokud se vyvozuje na základě schématu narušeného *rite de passage*, jehož „aplikace“ je sama diskutabilní, následnost například ve smyslu charakterizace postav.<sup>379</sup>

Ve své první části parodu tak sbor rozehrává tematiku prostoru, do kterého vstupuje, a vnáší kontrastní obraz Řecka; obé rozvíjí Ífigenie a na oboje sbor naváže i dále v průběhu tragédie. Ve druhé části pak sbor zajímavě přejímá roli autoritativního vypravěče, vstupuje do mýtické narace a sekunduje (spíše bychom řekli, že přilévá olej do ohně) žalu Ífigenie tím, že takřka automaticky rekapituluje rodovou linii (v. 179-202), jako kdyby samy služky pocházely z Argu. Forma odpovědi je lyrická, respektive tak je alespoň samotným sborem avizována; sbor chce vyzpívat (v. 181 ἐξαυδάσω) písně jako odpověď (v. ἀντιψάλμους

<sup>378</sup> Ve v. 225-8 následují čtení Sansona, které ve své edici (1981) uvádí jen v kritickém aparátu, avšak dle mého smysluplně obhajuje na jiném místě (Sansone [1978], s. 39-40). Jak ukazuje následující tabulka, i přes určité zásahy do čtení MSS L, které však zároveň nejsou tak výrazné jako třeba u Kovacse (1999), přináší Sansone lepší řešení *lectio incerta* (= Diggle), než Croppova konjektura na akuzativ, která dává zvláštní spojení αἰμορράντων \_ [...] αἰμάσσοις ἄταν.

Sansone	Diggle	Cropp
αἰμορράντων δυσφόρμιγα ξείνων αἰαζοῦσ' ἄταν, [βωμοῦς] οἰκτρᾶν θ' αἰμάσσόντων αὐδᾶν οἰκτρὸν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον.	†αἰμορράντων δυσφόρμιγα ξείνων αἰμάσσοις ἄταν βωμοῦς† οἰκτρᾶν τ' αἰαζόντων αὐδᾶν οἰκτρὸν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον.	αἰμορράντων δυσφόρμιγα ξείνων αἰμάσσοις ἄταν, οἰκτρᾶν τ' αἰαζόντων αὐδᾶν οἰκτρὸν τ' ἐκβαλλόντων δάκρυον.

<sup>379</sup> V tomto duchu Tzanetou (1999-2000), s. 205: „Její [sc. Ífigenie] status kněžky násilně bohyně odráží neúspěšný rituální přechod.“ Překvapí nás i Swift (2010), která nejprve o Ífigenii říká: „A tak, jakožto *parthenos*, jejíž vlastní přechod selhal, stává se Ífigenie postavou, jejíž sexuální status je destruktivní a ohrožující“ (s. 202). O něco dál pak slyšíme: „Helena, stejně jako Klytáiméstra, je ženou, jejíž sexualita ji činí nebezpečnou silou a hrozbou pro ostatní“ (s. 207). Na jednu tragédii je té ohrožující sexuality přeci jen příliš.

ὠιδὰς) Ífigenii a sám je označuje za „barbarský zvuk asijských hymnů“ (v. 180 ὕμνων τ' / Ἀσιητᾶν σοι βάρβαρον ἄχάν). Za těmito zvuky vyvstává následující narativní sekvence, která vyznačuje hlavní body átreovské linie, lépe řečeno hlavní negativní body („vražda na vraždě, za žalem žal“, jak je shrnuto ve v. 197), z nichž přítomnost jednoho z nich je kvůli porušenému textu minimálně sporná: žezlo (stává se obecně symbolem rodové linie, která je přerušena předpokládanou smrtí Oresta) → Pelopův závod o Hippodamii (= ?) → změna dráhy slunce → úzce spojeno se zlatým jehnětem (srov. 2. *stasimon* E. *El.*) → začarovaný kruh vražd. Podle nijak překvapivé (pro tragédii typické) interpretace sboru ústí tato sekvence do rodového zatížení, které od dávno mrtvých Tantalovců doléhá nyní na Ífigenii (v. 199-202) a s ní dokonce i končí, protože Orestés je mrtev. Autorita sboru, který je zasazen mimo řecký svět, však pochopitelně končí právě starší generací bratrů Átreia a Thyesta. Jak Ífigenie, tak sbor stojí mimo mýtus, který se zatím odvíjel vně „sbíhajících se skal“, k čemuž se ještě vrátíme v kap. 3. 3. 3. Sama Ífigenie představuje další kamínek do mozaiky rodového zatížení, ale divák stejně tak mohl zasadit další dva podstatné, ač neřečené kamínky: vraždu Agamemnona a Klytaiméstry. Jak už bylo zmíněno v rámci kapitoly o literárním *close reading*, balancování v rovině (ne)řečeného mýtického odkazu je vždy přinejmenším problematické a v našem případě se netýká jen Agamemnona a Klytaiméstry, ale i nejasné role Pelopova závodu, respektive otázky, zda je zařazen do výše uvedené sekvence.<sup>380</sup> Ačkoli je v. 197 („vražda na vraždě, za žalem žal“) spojen se starší rodovou linií, silně evokuje celkové rodové zacyklení a vnáší i neřečené postavy. Obě tyto postavy se objevují hned v následujícím (druhém) *thrénu* Ífigenie, v němž tak vidíme zajímavou hru s náznaky a časovou rovinou: retrospekce Aulidy a rolí, jaké hráli Klytaméstra a Agamemnón, vnáší na scénu mrtvé postavy, o kterých se jako o mrtvých nemluví; divák, který sledoval prolog, přitom může spojovat tyto dva (ne)mrtvé s rodovou linií vyznačenou sborem, respektive doplňovat sbor. Konečně je vhodné si zároveň uvědomit, že sbor svou písní odpovídá ve

<sup>380</sup> O'Brien (1988), s. 104-5 a pozn. 17, vyjadřuje oprávněné pochybnosti nad Murrayovým (1904) doplněním verše 192 δινευούσαις <ὀφιὰ Πέλοπος> ἵπποις πταναῖς. Na druhé straně tyto verše jsou nejasné, zcela určitě v dochovaném textu něco chybí a O'Brien se za každou cenu snaží vyloučit Pelopa z negativně zatížené rodové linie, aby se tak Pelops, jehož jméno otevírá vlastní začátek *IT*, stal pro *IT* symbolem jak vysvobození se z barbarství (= Oinomaos), tak dobrého konce. Do jisté míry podobné pojetí Pelopova motivu má Sansone (1975), s. 290, a později se k němu kloní i Hose (1990), s. 114. I starší komentáře spojují v. 192 se slunečním spřežením (např. England [1899] ad 192). Osobně se však kloním spíše ke Croppovi (2000) ad 192-8, který považuje za pravděpodobnější odkaz na Pelopův závod, a tudíž nemaže δ' z v. 193, které chápe jako oddělující dvě výpovědi. Vůči tomuto je skeptická a jiné chápání δ' přináší Kyriakou (2006) ad 191-4.

chvíli, kdy Ífigenie buď právě dokončila úlitbu a modlitbu Orestovi, nebo v ní ještě, uzavřená do svých gest, tiše pokračuje, zatímco sbor zpívá o átreovském rodě. Pokud se vydáme mimo vlastní scénický prostor *IT*, ukáže se *IT* jako posunutí vizuálních paralel z *Choéforoi*; postoupíme-li ještě dál, můžeme říci, že *IT* je v tomto momentě jakousi kompresí motivů, kolem kterých se rozvíjí jistá náznaková hra i v dalších tragédiích z átreovského cyklu, zejména v obou *Élektách*. Úlitba a nářek, které jsou tradičně spojeny s Agamemnonem (případně Élektrou) a jež představují v jednotlivých zpracováních zajímavý potenciál pro variaci, jsou přesunuty z jedné postavy mýtu na druhou – a nutno říci, že na velmi nečekanou – a přetvořeny na úrovni prostoru (zdůraznění absence hrobu) i charakterizace postav mýtu (obviňovaný Agamemnón kontra nevinné dítě Orestés).

Kyriakou píše, že „absence propracovanosti [sc. sborového přispění v parodu] je patrně dána skutečností, že ženy nevědí o posledních zločinech v této rodině.“<sup>381</sup> Z výše naznačeného je patrné, že právě „absence propracovanosti“ nebo lépe omezená autorita spolu s lamentací hlavní postavy je oním přispěním do tematické sítě hry, které zde Kyriakou chybí.

### 3. 2. 3. 2. První stasimon

První *stasimon* (v. 392-455) následuje po krátké epizodě, která je cele soustředěna kolem tradiční „řeči posla“ a formou *rhése* doplněna o náhlu (byť chvilkovou) proměnu Ífigenie, která chce svou zlobu směřovat na dva neznámé Řeky, na novou oběť bohyni (v. 348-50: „Nyní však tyto sny ve mně probudily divokost, / ať kdokoli jste vy, co jste sem přišli, najdete ve mně nepřítel“).<sup>382</sup> Mezi *parodem* a prvním *stasimem* je tak pouhých 156 veršů a naopak po prvním *stasimu* následuje nejdelší scéna vedoucí k *anagnórisi*, jaká se vyskytuje v dochovaném korpusu tragédií (v. 456-821), a scéna plánování útěku (v. 900-1088); to znamená, že nepočítáme-li stručné vstupy (viz níže), první a druhé *stasimon* odděluje 622 veršů. Tato čísla jsou zde uvedena jen jako další ukázka variability v práci se sborem a načasováním jeho výstupů. Co se scény týče, je pravděpodobnější, že Ífigenie během prvního

---

<sup>381</sup> Kyriakou (2006), ad 123-235.

<sup>382</sup> Sedláček (1923) a Mertlík (1986) překládají ἠγριώμεθα jako „poděšena / zděšena“ snem, což je přinejmenším zavádějící. Ífigenie je sice nejprve vyděšena snem, a proto také v prologu vychází ven, aby ho vyslovila na denním světle a odevzdala ho slunci a nebi (srov. Kyriakou [2006] ad 42-3, která uvádí zajímavou paralelu ze současné Kréty, kde se dosud sny mají vyprávět za denního světla, aby temnota neposílila možnost jejich naplnění), nyní však sen otevírá nebo spíše vytváří její brutální stránku. Naopak Sedláčkův překl. v. 350 „mě... tvrdou shledáte“ se mi nakonec jeví jako vhodnější, než výše uvedený.

*stasima* zůstává; není nutné ji posílat do chrámu, aby připravila věci potřebné k oběti, protože později k tomu sama vybízí služebníky (v. 470-1).<sup>383</sup> První *stasimon* pak není žádným sborovým výkřikem s minimálním vztahem k fikční situaci; tematicky se úzce týká jak samotné Ífigenie, tak i navazuje na obraz prostoru nadhozený už *parodem* a předchozí krátká epizoda mu poskytuje základ pro otázky, na nichž jsou stavěny první tři strofy. Jak v podstatě výstižně říká v obecné rovině o rozdílu mezi *parodem* a *stasimem* Barlow, *parodos* je více spojen se scénickým ustavením, zatímco *stasima* jsou volnější vzhledem k retrospekci a pohybu vpřed, jejich obraznost je charakterizována komplexnější texturou, mohou „v imaginaci bloudit mimo samotné místo zasazení a mimo omezení aktuálního času.“<sup>384</sup> Můžeme nyní postupovat podobně jako Barlow, která klade, mimo jiné na základě slovosledu, důraz na Eurípidovo pečlivé a pozvolné rozvíjení obrazu.

Sbor, jehož hlavními otázkami je, odkud přišli právě chycení cizinci a proč a jak pluli do Tauridy, nejprve v první strofě za pomoci kontrastních „pohybů“ rozehrává opět místní důraz. Obraz je přesouván od „temně modrých zúžení temně modrého moře“ (v. 392)<sup>385</sup> a od nehostinného moře (v. 395) ve spojení s Íó, která pro změnu představuje spojení s Argem (v. 394: Ἀργόθεν),<sup>386</sup> k Eurótu bohatému na vody a zelenajícimu se rákosem (v. 399: εὐυδρον δονακόχλοον) a ke svatým pramenům Dírké (v. 402: ῥεύματα σεμνὰ Δίρκας), až je konečně vystřídán evokací aktuálního místa (scénického prostoru), kde je oltář i sloupoří vlnk

<sup>383</sup> K možnosti, že Ífigenie pravděpodobně odchází před tímto *stasimem* do chrámu „přichystat přípravy na nadcházející oběť“, se kloní England (1899), ad 390. Mertlík (1986) zjevně nejprve následuje Sedláčka (1923) a uvádí scénickou poznámku „Ífigeneia zůstane na jevišti“, ale zdá se, že na to později zapomíná, když ji před v. 466 nechá pro změnu vyjít z chrámu (= „přichází z chrámu a oslovuje strážce“). Ve scénických poznámkách Mertlíka však občas dochází k nečekaným zvrátům, jako když se v Eurípidových *Prosebnících* na scéně náhle objeví hranice Kapaneova a na jakési skále nad ní jeho manželka Euadné, která pak po 91 verších prostě „skočí do hořící hranice“.

<sup>384</sup> Barlow (1971), s. 24-5 a s. 21.

<sup>385</sup> Místo předpokládané anadiploze zde překládám podle Willinkovy konjektury *κυάνεαι κυάνεαι* σύνοδοι θαλάσσης → *κυάνεαι κυανέας* σύνοδοι θαλάσσης, srov. Willink (2001), s. 82-83 a pozn. 85, a dále Willink (2006), s. 404, kterou z editorů následuje Kovacs (1999). Určitý problém představuje překlad σύνοδοι. Mám za to, že Šimáček (1895) a Sedláček (1923) v podstatě správně překládají „průliv“, případně by bylo možné překládat opět určitou variací na „setkávání temně modrých vod“, „sbíhání“ nebo dokonce „sevření“ podobně jako ve v. 124/5 δισσοὰς *συγχωρούσας* / πέτρας a dále v tomto *stasimu* ve v. 422 τὰς *συνδρομάδας* πέτρας. Na druhé straně je zde však obraz rozvíjen postupně, přičemž uzavřenost a přímá evokace thráckého Bosporu je jasná až z následujících veršů. Překlad *κυάνεος* jako „temně modrý“ je možná poněkud neohrabaný, ale stejně jako ve v. 7 se tu jedná o hluboké vířící vody a Eurípidés je zároveň znám důrazem, jaký klade na barevnost, zejména při popisích moře.

<sup>386</sup> Íó není v textu přímo jmenována, ale vyplývá z kontextu. Někteří editoři její jméno doplnili do v. 395, v němž chybí jedno slovo (Erfurdt: Ἰοῦς, Kirchhoff: Ἰώ). Diggle (1981) jen v kritickém aparátu uvádí svůj návrh na doplnění ἴν' οἰστρος <Ἰοῦς> ὁ πετόμενος <ἄπ'> Ἀργόθεν do v. 394. Sedláček (1923) překládá podle doplnění Weckleina do v. 395 (τὰν βοῦν) „kudy... bodnuta proplula kráva“, což nezní zrovna dobře.



lidskou krví (v. 404-6 τέγγει... αἷμα βρότειον). Můžeme sice jen spekulovat nad různými způsoby pohybu sboru, nicméně by bylo přirozené, kdyby byl stejně jako v druhé antistrofě (viz níže), tento oltář v tomto překvapivém momentu vizuálně sborem zdůrazněn. V první strofě tak vidíme trojí pohyb: 1) od místa temných zúžení, symbolizujícího přechod z jednoho světa do druhého, který je paradigmaticky vyjádřen mýtickou postavou Íó, 2) zpět z nehostinného moře od tohoto přechodu ke dvěma řeckým městům, jejichž odlišnost vůči Tauridě je podobně jako v *parodu* vyznačena epitety hojnosti a nyní i svatosti, a 3) obratem znovu zpět do světa za „temným zúžením“, do necivilizované / divoké země (v. 403: ἄμεικτον αἶαν). V prvním obraze (v. 393-6) představuje Íó paradigma pro cestu dvou neznámých cizinců, kteří přecházejí mezi světy a z nichž jeden je, podobně jako Íó, touto cestou hnán.<sup>387</sup> Přechod mezi druhým a třetím obrazem, mezi hojností řeckých měst a necivilizovanou zemí, je, jak správně říká Kyriakou, zdůrazněn typickým eurípidovským opakováním (v. 403: ἔβασαν ἔβασαν ἄμεικτον αἶαν).<sup>388</sup> Tento důrazný přechod pak ústí v ještě důraznější zakončení celé strofy, které nás ostře vrací do scénického prostoru.<sup>389</sup>

První antistrofa sice pokračuje třemi verši s obrazem plavby, nicméně od otázky „Kdo?“, kterou byla nesena strofa, přechází k otázce „Proč?“. Ta je pak spíše překvapivě zabalena do typicky sborové gnómičké moudrosti, adresované předpokládané honbě (závodu) za bohatstvím. Po tomto gnómičkém přerušení, nad jehož smyslem zůstává spíše rozum stát a které snad mohlo fungovat jen směrem k divákům, kteří znali odpověď na „Proč?“, se druhá strofa dostává k otázce „Jak? / Kudy?“, a tím se znovu detailněji vrací k plavbě, přičemž první verš této druhé strofy opět podtrhuje uzavřenost (v. 422 πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας... [v. 424/5 ἐπέρασαν]: „Jak se dostali přes srážející se skály?“), a tematicky tak

<sup>387</sup> Naopak Swift (2010), s. 205 chápe Íó jako analogii Ífigenie: „Stejně tak ona [sc. Íó] je *parthenos*, jejíž přechod do dospělosti byl narušený.“ Ovšem Swift jde bohužel ještě dál: „Jako byla Ífigenie nahrazena zvířetem, Íó byla doslova v jedno proměněna a její transformace v jalovici odráží to, že se Ífigenie sama označuje jako μύσχος.“ Swift se ovšem nezabývá kontextem tohoto označení a přeci jen není μύσχος jako μύσχος. Hermiona sice je v *Heleně* označena jako μύσχος ve smyslu neprovdané dívky, což je i explicitně řečeno: „...jí ještě ani nezaplály předsvatební louče“ (v. 1476-7), ale Ífigenie (v. 359-60) se vztahuje ke své oběti (jí „jako jalovičku sevřeli a [už, už] poráželi“). Ífigenie se označuje jako μύσχος ne proto, že by její přechod z jednoho stádia do druhého selhal, ale že figurovala v aktu oběti místo jalovice, čímž je vyjádřena abnormálnost tohoto obětního aktu. Paralela se nabízí v *Héraklovcích* (v. 489-90): οὐ ταῦρον οὐδὲ μύσχον ἀλλὰ παρθένον / σφάξαι κόρηι Δήμητρος ἦτις εὐγενής. Jako kuriozitu lze zmínit Wrighta (2005), s. 150, který říká, že by v označení ὥστε μύσχον snad mohla být nesena „dodatečná aluze“ na tu verzi mýtu, v níž byla Ífigenie nahrazena při oběti jalovicí. Wright to naštěstí uvádí s otazníkem.

<sup>388</sup> Kyriakou (2006) ad 399-406

<sup>389</sup> Podobně Kyriakou (2006), ad 399-406: „Upřesnění druhu prolévané krve působí na konci strofy jako katapult.“

navazuje na první verše první strofy. Tentokrát je však pohyb jakoby jednosměrný, soustředí se cele na tento uzavřený prostor za Bosporem a svými alternativami, vytyčujícími směr možné plavby (od Bosporu k pobřeží Salmydessu, dále na ostrov Leuké [tj. Bílý ostrov] naproti ústí Dunaje), na první pohled připomíná takřka jakousi volnou geografickou poznámku k cestě „po nehostinném moři“ (v. 438 ἄξεινον κατὰ πόντον).<sup>390</sup> Na nejjednodušší úrovni můžeme tuto strofu chápat jako určitou gradaci, opětne zdůraznění nebezpečí této možné cesty, vzdálenosti světa Tauridy, a tím i vyčlenění jak Ífigenie, tak jejích služek. Takové shrnutí však zároveň nutně odsunuje některé „stavební“ prvky, které se, jak tomu je v případě sborových ód obecně, podílejí na vícerozměrném utváření obrazu. Celkový obraz plavby a *sui generis* geografie nevyvstává jen ze slovních odkazů na sbíhající se skály, větrné pobřeží Finea a následné geografické alternativy. Výrazem této strofy není jen pomyslný pohyb po nehostinném moři, o kterém se mluví, ale také, za předpokladu mimetického sboru, aktuální pohyb evokující plavbu. Za uvedeného předpokladu se zdají více než vhodnými kandidáty na výrazové taneční ztvárnění zpívající kruhové sbory Néreooven (v. 427-30: χοροὶ / μέλπουσιν ἐγκύκλιοι) a mořské větry „napínající plachty“ (430), k nimž se od Néreooven plynule přechází takřka po zbytek strofy a v nichž „kormidlo na zádi / vydává hvízdavý zvuk“ (v. 431-2).<sup>391</sup> Néreoovny, které na textové bázi fungují prostě jako exotické zdůraznění místa plavby (ὄπου), tak nakonec přeci jen na scéně mohou provázet loď, zatímco tančí v kruhu, ačkoli je tak Eurípidés, jak se mylně domnívá Barringer, nepopisuje.<sup>392</sup>

Druhá antistrofa však vybočuje z otázek a tematiky předchozích tří strof<sup>393</sup> a místo toho se nejprve vrací zpět k předchozímu *epiesodiu*, konkrétně k přání Ífigenie pomstít se Heleně (v. 439-446): „Kéž by, jak paní si přeje, / Helena, drahá Lédina dcera, / [sem] přišla / opustíc Tróju, aby, / vlasy smrtící rosou / dokola zkropené, rukou protínající hrdlo, / [rukou] naší

---

<sup>390</sup> Srov. Hall (1987), s. 427-8, ke které se, jak už bylo řečeno, (nejen) v souvislosti s tímto místem *IT* vztahuje kriticky Wright (2005), s. 171-2, jež si právě klade otázku, nakolik geografické tyto poetické náznaky jsou.

<sup>391</sup> Sedláčkovo (1923) „skřípá kormidlo“ nebo Mertlíkovo (1986) „vrzá“ samozřejmě vystihuje lépe zvuk, který loď vydává; v podobné intenci zřejmě Kovacs (1999) „humming“. Na druhé straně je zde tento zvuk vyjádřen slovem συριζόντων, které je primárně spojeno s Panem, píšťalou, a tedy pískavým zvukem (srov. LSJ s.v. συρίζω), což Lattimora (1973) a Croppa (2000) vede k anglickému „sing“, které mi připadá originálu bližší.

<sup>392</sup> Barringer (1995), s. 83.

<sup>393</sup> Kranz (1933), s. 249, to klade jak do souvislosti s rozvolňováním strofických párů ve *stasimech* pozdního Eurípida, tak zároveň odkazuje na tzv. sofoklovský typ, kdy se ze strofického páru poslední strofa vyčleňuje a věnuje scéně. Leskymu (1983), s. 302, lze namítnout, že kvantita ještě nemusí znamenat „hlavní sled myšlenek“, který on lokalizuje právě do prvních tří strof.

paní zemřela / a zaslouženým trestem zaplatila.“ Zejména díky spojení ve v. 442-4 (ἀμφὶ χαί-  
/ταν δρόσον αἵματηρῶν / ἐλιχθεῖσα)<sup>394</sup> se opět setkáváme s komplexností sborového jazyka,  
s kompresí dvou obrazů v jednom, která se jen obtížně vystihuje v překladech. Ačkoli je  
v moderních textech zejména v návaznosti na Diggleho chápáno ἐλιχθεῖσα jako metaforické  
označení aktu obětního zkrápění (= „věnčení“ zkrápěním kruhovým pohybem),<sup>395</sup> objevuje  
se častěji expresivnější forma překladu, tedy různé variace na „vlasy [temně] krvavou rosou /  
dokola zkrápené“.<sup>396</sup> Tím se však od rituálního zkrápění, jehož definitivnost, resp.  
smrtonosnost je vyjádřena právě adjektivem αἵματηρῶν, pozvolna dostáváme spíše  
k obrazu už dokonané oběti, která je od ruky protínající hrdlo promítána do „smrtící rosy“.  
Výsledným obrazem je proříznuté hrdlo, z něhož stéká krev do vlasů. Tento skok vidíme  
například v Murrayově literárním překladu: „Hair twisted, throat held low / Head back for  
the blood to flow“, anebo když Swift hovoří o „vlasech nasáklých krví“.<sup>397</sup> Jak v prvním, tak  
v druhém typu překladu je vyjádřen jeden stabilní obraz, ačkoli jsou v originále přítomny  
oba zároveň a už jen díky frázování a adjektivu αἵματηρῶν jsou přítomny nestabilně.  
Nejjasněji, pokud ne jako jediná, si této komprese všímá Kyriakou: „Současný obraz získává  
svou sílu bezprostřední transformací jedné tekutiny do druhé, kapek očištné vody do krve  
oběti...“<sup>398</sup> Tedy zkrápění jako součást obětního rituálu se zpětně skrze „ruku protínající

<sup>394</sup> Co se spojení, resp. konjunktury možného rukopisného dativu ἀμφὶ χαίτα(ι) na χαίταν týče, Cropp (2000) ad 442-5 nějakým nedopatřením mluví s odkazem na Diggleho o pravděpodobnějším dativu, ačkoli ten argumentuje přesně pro pravý opak (1981b, s. 80). Cropp přitom sám ve svém textu přejímá akuzativ.

<sup>395</sup> Zvláštní spojení δρόσον αἵματηρῶν / ἐλιχθεῖσα obhájil proti konjektuře sto dvacet let před Digglem už Kvíčala (1859), s. 39. I když jeho argumentace možná není natolik podpořena prameny jako Diggleho, výsledek je v podstatě stejný. Srov. Diggle (1981b), s. 81. Podobně chápe ἐλιχθεῖσα i Platnauer (1938), ad 443-6, z něhož Diggle vychází; Platnauer však zároveň na rozdíl od Diggleho nebo Kvíčaly dodává: „Je třeba připustit, že toto sloveso je zvláštní.“

<sup>396</sup> Sedláček (1923): „Vlas pokropen majíc rosou krvavou“; Mertlík (1986): „vlas skropený krvavou rosou“; Cropp (2000): „hair circled with a bloody dew“; Swift (2010), s. 206: „bloody dew curling round her hair; tajemněji pak Kovacs (1999): „with crimson dew encircling her head“; Kyriakou (2006) ad 442b-45: „bloody dew“; Ebener (1977): „... ringsum das wallende Haar / mit blutroten Tropfen besprengt...“. Naopak variace na druhou verzi překladu uvedenou výše: Flagg ve svých poznámkách (1889) ad 442: „her hair with deadly coronet of lustral waters wound“; Way (1916): „with spray of the water / Of death on her head as a wreath“; Lattimore (1973): „with deadly lustral water poured on her hair“.

<sup>397</sup> Murray (1915). Ještě explicitnější, i když zároveň s nepřesností, je tento obraz v překladu Hadase (1981): „... the blood from her gashed throat streaming round the curls of her hair“. Swift (2010), s. 207. Swiftové tento jazyk sboru opět „evokuje erotiku“, protože vlasy jsou erotickým symbolem například u Alkmána a jiných básníků (s. 176 a pozn. 9), a tedy zřejmě jednou pro vždy.

<sup>398</sup> Kyriakou (2006) ad 442b-45. Nutno však dodat, že v komentáři ke slovu δρόσος (ad 254-55) Kyriakou říká, že povaha tohoto označení je pro různé tekutiny (*liquid*) vyjádřena adjektivem nebo genitivem, ale s odkazem na naše místo příliš jednoznačně mluví o krvi. Srov. též Cropp (2000) ad 442-5, který taky mluví o metaforickém vyjádření krvavosti, ačkoli v překladu se tato metaforičnost ztrácí.

hrdlo“ mění ve „vlasy nasáklé krví“ či krev stékající do vlasů, chceme-li; rituál předcházející oběť se mění v její obraz. Pokud vím, toto napětí vystihl v překladu pouze Morwood: „Her hair wretched with a circlet of lustral water - / drops / soon to become blood“.<sup>399</sup> Jak už však bylo řečeno, oba obrazy jsou „nestabilní“ a zde popsany stav, zpětný přechod od jednoho k druhému a jejich vzájemná interakce je svým způsobem ideálním využitím potenciálu textu, ať už se jedná o autorskou intenci či nikoli. Scénické ztvárnění, v němž má v tomto bodě oltář, začleněný sborem, pochopitelné místo, může tento ideální přechod buď podpořit, nebo skrze určité pohyby (znovu jsme, jako i dál budeme, na půdě představivosti) naopak může přebíjet prvotní důraz na smrt předznamenávající akt zkrápění a přecházet rovnou k obrazu, který je vyjádřen druhým typem překladů. Je samozřejmě vždy velmi ošidné zakládat jakoukoli analýzu na jednom slově, zvlášť pokud se jedná o tak komplikovaný výraz, jako je  $\delta\rho\acute{o}\sigma\omicron\nu\ \acute{\alpha}\iota\mu\alpha\tau\eta\rho\acute{\alpha}\nu\ / \acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\theta\epsilon\iota\sigma\alpha$ . Nicméně, jak ukázal už Calame a po něm detailněji Csapo, Eurípidovo velmi oblíbené sloveso  $\acute{\epsilon}\lambda\iota\sigma\sigma\epsilon\iota\nu$ , resp. různé variace od kořene  $\acute{\epsilon}\lambda\iota\kappa$ - vyjadřující víření, kroužení, obklopení atd., které se v nesložených tvarech vyskytují více než čtyřicetkrát, ve složených (např.  $\acute{\alpha}\mu\phi\iota$ -,  $\acute{\alpha}\nu$ -,  $\acute{\epsilon}\xi$ -,  $\sigma\upsilon\nu$ -) pak osmdesátkrát, „odkazují vždy na točivé pohyby, zejména na kultický tanec.“<sup>400</sup> V naší pasáži se samozřejmě nejedná o sborovou seberefenci nebo projekci, jak o ní mluví Henrichs,<sup>401</sup> ale  $\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\theta\epsilon\iota\sigma\alpha$  má jakousi dvojí vazbu: je nejen součástí komplikovaného slovního výrazu, ale může se vázat i na scénické vyjádření, v němž by kruhový pohyb zkrápění nesený slovy byl podpořen pohybem sboru.

Stejně jako v první strofě však zároveň vidíme pečlivé rozvíjení expozice, kdy čtyři v podstatě nevinné verše náhle přecházejí ve „smrtnou rosu“ a v „ruku protínající hrdlo“ a v půli strofy vytvářejí nečekaně krvavý obraz jakožto výraz odplaty. Na tomto místě nepůsobí problémy, že Ífigenie „ve skutečnosti“ v Tauridě neobětuje, že její ruka neprotíná

---

<sup>399</sup> Morwood (1999). K něčemu podobnému se ve svých poznámkách částečně blíží jinak zapomenutý Pitman (1857) ad 443-4: „Having been drenched about her locks with lustral water mixed with blood.“

<sup>400</sup> Calame (1997), s. 35, Csapo (1999-2000), s. 422. Orientační čísla přebírám od Borthwicka (1994), s. 30, který přímo říká, že „Eurípidovo obsesivní užívání  $\acute{\epsilon}\lambda\iota\sigma\sigma\omega$  je skutečně nápadné“, což neuniklo pozornosti Aristofana (*Ran.* v. 1314:  $\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\lambda\iota\sigma\sigma\epsilon\tau\epsilon$ ; v. 1348:  $\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\lambda\iota\sigma\sigma\omicron\upsilon\sigma\alpha$ ). Za odkaz na Borthwicka vděčím komentáři k *Hypsipylé* (Collard – Cropp – Gibert [2004], ad fr. 752f, v. 27-8). Z komentářů, které se různému užití tohoto slova věnují, stojí za pozornost Bond (1963) ad fr. I ii v. 27 (= 752f, v. 27), Bond (1981) ad 689f., Mastronarde (1994) ad 234.

<sup>401</sup> Henrichs (1996), s. 55 pozn. 24: „Ve většině případů se tento termín (sc.  $\acute{\epsilon}\lambda\iota\sigma\sigma\omega$ ) objevuje v kontextu sborové seberefence nebo projekce.“ Tuto projekci však uvidíme v následujícím *stasimu*. K Henrichsově definici sborové projekce viz níže pozn. 419.

hrdlo. V tomto konkrétním bodě se nejedná o nekonzistentnost nebo o metaforické vyjádření, jak se domnívá například Bates,<sup>402</sup> ale naopak vidíme interpretační volnost sboru v rámci fikční situace: sbor jednoduše tímto způsobem interpretuje a do takového obrazu převádí slova Ífigenie, která by se chtěla pomstít Heleně a Meneláovi a „zde vytvořit tamté odpovídající Aulidu“ (v. 358). (Je dobré si také znovu připomenout, že Ífigenie je během těchto slov na scéně, takže jsou nejen obrazně směřována k ní.) Spolu se svobodou sboru tvořit vlastní obrazy interpretující přání hlavní postavy je zachována i omezená autorita jeho vědění: Helena je do toho světa přivedena z Tróje; sbor stejně jako Ífigenie stojí mimo odvíjející se mýtus, mimo *nostoi* hrdinů trójské války.<sup>403</sup> Odplata Heleně však překvapivě není vyústěním této antistrofy. Stejně tak volně, jako byla rozvinuta první gradace, tj. Helena umírající na oltáři, přechází sbor v osobní tónině k vlastnímu nejtoužebnějšímu přání (v. 447: ἦδιστ' ἄν...) dostat se z Tauridy. Sbor už neklade otázky stran právě chycených cizinců (první tři strofy) ani neprovádí vizualizaci přání Ífigenie (první část této strofy), ale soustředí se sám na sebe, čímž dochází k prvnímu výraznějšímu zaostření na sbor jakožto *dramatis personae*, kolem které bude soustředěno druhé *stasimon*.<sup>404</sup> Na základě dochovaného čtení (MSS L) veršů 452-55, které se stalo bitevním polem konjunktur, nejsme s to jednoznačně rozhodnout, zda si sbor přeje, 1) aby byly splněny jeho sny (Wecklein, Weil, Sedláček, Lattimore), nebo 2) by se alespoň ve snech chtěl přenést zpět „domů a do rodného města“ (v. 453/4: δόμοις πόλει τε πατρώι-/αι) [Kovacs, Cropp] či zda „jen“ konstatuje živost svých snů a nevyjadřuje přání (Willink).<sup>405</sup> Z interpretačního hlediska by samozřejmě bylo zajímavé druhé z možných čtení v. 452-55, protože vposledku implikuje i absenci takových snů.

---

<sup>402</sup> Bates (1904) ad 443.

<sup>403</sup> Z tohoto důvodu je neadekvátní Lattimorův překlad (1973) „Τρωιάδα λιποῦσα πόλιν“ jako „on her way from Troy“, protože sbor neví, jestli je či není nebo bude na nějaké cestě z Tróje, ale fantazíruje nad možností, že by Tróju opustila a dostala se do Tauridy. Jen pro úplnost je třeba dodat, že tato omezená autorita sboru nebyla zachována na konci druhé strofy, kde je zmíněn „geografický“ detail Bílého ostrova (*Leuké akté*) v post-homéřském spojení s Achillem, ačkoli sbor nic o osudu Achilla v rámci dané fikce neví. Mám však za to, že Mastronarde (2010), s. 113, správně tento detail hodnotí jako „těžko postřehnutelný a snad náhodný“.

<sup>404</sup> Srov. Hose (1991), s. 134-5.

<sup>405</sup> Čtení zachované v MSS L shrnuje Kyriakou (2006) ad 452-55: „Je zjevně neúplné na začátku, porušené na konci a obsahuje συμβαίην, které působí potíže co do metra a smyslu.“ Bohužel mi není zcela jasný výsledek její takřka dvoustránkové analýzy a mám za to, že problémy v ní působí mimo jiné nesmyslné trvání na Hermannově konjektuře (přijaté Digglem, z něhož Kyriakou vychází) ὕμων → ὕπνων ve v. 424. Jako zatím poslední smysluplný příspěvek srov. Willink (2006), s. 412-13, jehož smělé řešení je mi osobně sympatické, ovšem s tou námitkou, že konjektura συμβαίην → ἦ/βᾶι představuje paleograficky přeci jen velký skok.

Z výše uvedených je však právě tato možnost nejméně pravděpodobná. Můžeme si být přinejmenším jisti tím, že sny se váží na místo, kde ženy tvořící sbor mohou mít účast a přímo si mohou „užít radostné písňe“ (v. 454/5: *τερπνῶν ὕμνων ἀπολαύ-ειν*). Skrze zaostření na sbor je tak zároveň velmi jednoduše znovu vneseno téma aktuálního prostoru, kde znějí jen nářky umírajících cizinců (viz výše uvedené v. 225-8), kde se nezpívá a netančí bohům (srov. v. 221) a kde jediným božstvem je Artemis, povaha jejíhož kultu vybízí nebo spíše nutí k bohobojné řeči a k níž se do této chvíle sbor váhavě vztahoval jen skrze krvavý oltář přítomný v orchéstru. Ten se znovu dostane ke slovu hned vzápětí mimo vlastní rámeček *stasima*, kdy sbor tvoří deseti verši, popisujícími aktuální výjev přivádění spoutaných cizinců (v. 456-66), přechod k dalšímu *episodiu*. Až po prvním *stasimu* se tak sbor poprvé a naposledy v *IT* dotýká explicitněji (k v. 1116 srov. níže) povahy kultu Artemidy a v jeho hlasu zaznívá něco, co bychom mohli označit jako zdráhavý vlastní „postoj“: „Paní, jestli k tvé libosti / zdejší společenství provádí tento rituál, přijmi tyto oběti, / které náš zákon za svaté / nepovažuje“ (v. 463-6). Mohli bychom říci, že jak první *episodion*, tak první *stasimon* v kombinaci s aktuálním výjevem spoutaných cizinců vedených mezi chrámem a oltářem ústí v sborový hlas.

Cropp výstižně říká o tomto *stasimu*, že „je plné pohybu a impresionisticky geografických detailů“ a že „každá strofa je sama v sobě komplikovaně frázovaným pohybem“, <sup>406</sup> což ukázaly i předchozí strany. Můžeme už jen stručně shrnout: Sbor v prvním *stasimu* navazuje na předchozí krátkou epizodu, která poskytuje základ pro jeho otázky i představu umírající Heleny, ale nepřináší shrnující nadhled nebo opakování ani žádný výrazný komentář v jazyce mýtu; vzhledem ke krátkosti epizody, kde se vlastně „nic nestalo“, by ostatně snad ani nemohl. Skrze výraznou akcentuaci místa rozšiřuje dosavadní rámeček *IT* komplikovanými pohyby na tematické úrovni; podílí se na utváření místa, kam je přiváděn Orestés s Pyladem, a ustavuje sebe jako osobu dramatu, která pak jasněji „promluví“ jednáním a poté i slovy a fantazií v následujícím druhém *stasimu*, které je cele na „subjektivitu“ sboru zaměřeno.

---

<sup>406</sup> Cropp (2000) ad 392-455. Hezký popis tohoto *stasima* s důrazem na druhý strofický pár přináší i Barlow (1971), s. 26-28, která, podobně jako Cropp, vnímá v této ódě „pocit pohybu, zvuku a textury, které umožňují člověku nabýt fyzický pocit cesty, kterou Orestés vykonal“. Jen pro úplnost je třeba dodat, že Barlow pak omylem (snad tiskovou chybou) mluví (s. 28) o druhém *stasimu* jako o třetím.

### 3. 2. 3. 3. Druhé *stasimon*

Jak už bylo ovšem uvedeno, mezi prvním *stasimem*, v němž dochází k jasnějšímu ustavení sboru jako postavy dramatu (nepočítáme zde ustavení identity sboru v *parodu*), a druhým *stasimem* je 622 veršů. Scénický prostor je po tuto dobu zcela ovládán hlavními postavami; na ně se soustředí pozornost a Eurípidés se zjevně snaží rozvíjet jejich jednání i možnou charakterizaci pokud možno vyváženě. Svou troškou do dramatického mlýna přispívá střízlivým tónem, kterým byl vyznačen už v prologu, i Pyladés, a to jak při *anagnórisi*, tak i po ní. Sbor byl tedy stažen zcela do pozadí. Jednou lyricky vyjádří lítost nad Orestem a není si jist radostí z Pyladovy záchrany (v. 644-5, 648-9, 651-6), načež ho obě postavy poprvé a naposledy počastují jednoveršovou replikou, čímž ho v podstatě poprvé vezmou na vědomí. Podruhé se sbor podivuje nad nečekanými zvraty (v. 900-1), potřetí zcela formálně odděluje dvě *rhése* a spojuje hrdiny dramatu s rodovou linií v podobném duchu jako v *parodu*: naznačení mýtické genealogie funguje jako genealogie „božského hněvu“.<sup>407</sup>

Po tak dlouhé odmlce a po takových zvratech v ději se Eurípidovi jistě nabízela celá řada možností, jak nechat zaznít sbor ve druhém *stasimu*, a asi nejbližší po ruce by byla určitá forma sborového „komentáře“. Jeho náznak se sice dostaví (druhá strofa), ale je zcela podřízen celkovému zaostření na kolektivní subjektivitu sboru. Sbor zde z právě proběhnuvšího jednání vystupuje jako samostatná postava, na kterou ostatní postavy pozapomněly. Skrze tuto postavu je i znovu tematicky navázáno na prostor, v němž se všichni zúčastnění nacházejí. Záměrně zde říkám, že tři hlavní protagonisté na sbor „pozapomněly“. Eurípidés totiž ještě před tímto *stasimem* vtahuje sbor zpět do scénického prostoru a mění ho v důležitého činitele děje. Postavy zaujímající prostor před *skéné* se náhle obracejí směrem do *orchéstry* a shledávají plnou závislost svého plánu, a tedy své záchrany, na sboru a jeho následném mlčení.<sup>408</sup> Situaci, kdy jsou v prostoru dvě skupiny, z nichž jedna je závislá na té, před kterou se dosavadní jednání odvíjelo takřka jako před divákem, má vyřešit Ífigenie, jinými slovy má překlenout hranici mezi protagonisty a sborem. Ífigenie se proto vydává směrem ke sboru a rozehrává krátkou, formálně jasně strukturovanou, ale

---

<sup>407</sup> Považuji nicméně za přehnaný takřka dvoustránkový komentář Kyriakou k těmto dvěma veršům (2006, ad. 987-8). Např.: „Dvojverší naznačuje, že ženy jsou opatrné v zaujetí jakékoli pozice k útěku, pravděpodobně proto, že by se tím mohly prohřešit proti některému z bohů (či proti bohům).“

<sup>408</sup> Co se týče verše 1052 („Jen jedna věc je ještě třeba: tyhle to [všechno] musí udržet v tajnosti“), nevidím důvod, proč by měl být připsán Ífigenii, jak činí Cropp (2000). Rukopisné (MSS L) připsání Orestovi zde dává naprosto smysl.

zároveň intenzivní prosebnickou scénu (v. 1056-74), která je výjimečná mimo jiné tím, že jsou v jednom momentě individualizováni jednotliví členové, resp. členky sboru (v. 1068-70): „Při tvé pravici tě prosím / i tebe a tebe, při drahé tvé tváři zas tebe / a při kolenou i při tom, co je ti doma nejdražší“ (ἀλλὰ πρὸς σὲ δεξιᾶς / σὲ καὶ σ' ἰκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρηίδος / γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλάτων).<sup>409</sup> Sbor loajálně reaguje jen třemi verši a pozornost se přesouvá zpět od sboru na postavy. Tento pohyb ke sboru a zpět je tedy jakousi přípravou na samotné *stasimon*, do kterého sbor částečně vstupuje jako postava, u níž je zřejmé, z jaké perspektivy by mohla komentovat plán hlavních protagonistů. Následuje zcela subjektivní tón, který zároveň činí z tohoto *stasima* nejednoznačnější a nejsrozumitelnější sborový výstup v *IT*. Po formální stránce přitom vidíme, stejně jako v prvním *stasimu*, že přechody mezi strofami a antistrofami ukazují volnější pohyb, než jaký představuje forma semknutých strofických párů. Konkrétně to znamená, že zaostření na „tady a teď“ sboru v první strofě je vystřídáno pohledem do minulosti sboru v antistrofě, v níž však znovu následuje zdůraznění aktuálního prostoru i jakýsi odskok do všeobecného gnómičského shrnutí. Druhá strofa se jako jediná vztahuje k právě proběhнувšímu jednání, je však zaměřena výhradně na budoucnost jak hlavní postavy, tak opuštěného sboru. Na tuto „do sebe zcela uzavřenou strofu“ je „asyndeticky napojena“<sup>410</sup> sborová projekce antistrofy, která převádí přání dostat se z „tady a teď“ do obrazu sborového tance v minulosti, který je však zároveň „tady a teď“ napodobován.

Efekt celého tohoto *stasima* je rozvíjen mimo jiné tím, jak chytře a dvouvztažně je zde zapracován tzv. *escape* motiv, často spojený s obrazem ptačího letu, a jakým způsobem přecházejí jeden v druhý obrazy jednotlivých strof. Samotný začátek, první dva verše (v. 1089-90) oslovující ledňáčka, dávají tušit právě typ *stasima*, založený na *escape* motivu, jaké vidíme třeba v *Hippolytovi* (v. 732-75 = II. *stasimon*).<sup>411</sup> Toto očekávání je však narušeno jak popisem smutného zpěvu ledňáčka, tak především silným osobním, časovým i místním důrazem: „Já se ti podobám / tím, jak já naříkám, bez křídel pták / toužící po řeckých slavnostech, / toužící po Artemidě, která pomáhá (/chrání při) rození.“ (v. 1094-97: ἐγὼ σοι

---

<sup>409</sup> V českých překladech Sedláčka (1923), a tedy i Mertlíka (1986) tato jedinečná prosebnická scéna zaniká scénickou poznámkou „k vůdkyni sboru“ / „k náčelnici sboru“, čili oba vztahují všechna tato jasně strukturovaná zájmena na jednu osobu.

<sup>410</sup> Kranz (1933), s. 250.

<sup>411</sup> Srov. Barrett (1964) ad 732-75 a 732-4, a jeho příliš jednosměrný výklad funkce takového „escape“ výstupu.



παραβάλλομαι / θρήνουσ', ἄπτερος ὄρνις, / ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους, / ποθοῦσ' Ἀρτεμιν λοχίαν).<sup>412</sup> *Escape* motiv se zde však objevuje implicitně hned vzápětí evokací zcela odlišného místa (tj. Délu), spojeného s tím aspektem Artemidy, který je členkám sboru odepřen, totiž s ochranou rodiček.<sup>413</sup> Napětí této strofy, tedy napětí mezi prostorem imaginárním a aktuálním, je symbolicky rámováno dvěma ptačími obrazy. Strofa začíná „smutným zpěvem“ (v. 1091: ἔλεγον οἴτον) ledňáčka na mořských skaliscích, který zrcadlí jak zpěv a místo sboru, tak jeho (a)sociální status neprovdaných dívek, a končí „melodickou labutí sloužící Múzám“ (v. 1004-5) na jezeře, „které v kruhu víří [své] vody“.<sup>414</sup>

Rozpracovaný obraz imaginárního místa však částečně potlačuje subjektivní hlas, kterému zde bylo umožněno zaznít. Je proto vrácen do hry přechodem mezi strofou a antistrofou, kdy přímo na melodickou labuť sloužící Múzám navazují „Ach ty nesčetné proudy slz“ (v. 1106). Obraz zajímaných žen, částečně podobný (do jisté míry analogickým) scénám v *Trójankách* (v. 510-67) a *Hekabě* (905-52), nás vrací z Délu zpět ke sboru a poprvé v *IT* i jasněji do jeho minulosti. Ještě v rámci téže antistrofy se však i sám sbor vrací z minulosti do „tady a teď“ scénického prostoru. Místo o Artemidě pomáhající při porodu slyšíme o Artemidě zabíjející laně (v. 1113: ἐλαφοκτόνου) a o tom, že sbor slouží kněžce této Artemidy „a oltáři, na kterém nejsou obětovány ovce“ (v. 1116). V tomto zacílení na oltář je sbor sice zdrženlivější než v prvním *stasimu*, nicméně je zde dostatečného efektu dosaženo „izolací“ oltáře do samostatného verše.<sup>415</sup>

O oné „do sebe zcela uzavřené“ druhé strofě, která se jako jediná formou přechodu do budoucnosti vztahuje k proběhнувšímu ději, by bylo možné jednoduše říci, že základní

---

<sup>412</sup> Ve v. 1095 překládám podle Reiskovy opravy rukopisného (MSS L) θρήνουσ na θρήνουσ', kterou přijímají Cropp (2000) ad 1094-5 a Kovacs (1999). I když Kyriakou (2006) ad 1094-95 říká, že tato změna je možná, ale zbytečná, souhlasím s Croppem, že touto opravou dostaneme „expresivnější slovní obrát“. Navíc paleograficky zde skutečně není žádný rozdíl. Srov. překlady Sedláčka (1923) a Mertlíka (1986), které se opírají o rukopisné čtení.

<sup>413</sup> Srov. Swift (2010), s. 210-11, s níž se v lokalizaci tohoto očividného kontrastu shodují, ovšem se dvěma výhradami: Nevím, proč by Artemis Lochia, která je tu přímo spojená s Délem, měla odkazovat na Braurón, ani v této evokaci Délu nenacházím „zerotizovanou divočinu“. Sedláček (1923) toto důležité epiteton Artemidy vypouští, Mertlík (1983) ji považuje za „světla bohyni“ (čili jako ve v. 21), ačkoli v *Prosebnících* (v. 968) překládá totéž epiteton správně „Artemis chránící rodičky“.

<sup>414</sup> Tento jezerní kruhový pohyb je opět vyjádřen Eurípidovým oblíbeným ἐλίσσω (v. 1103-4: εἰλίσσοισαν ὕδωρ / κύκλιον), se kterým se v tomto *stasimu* setkáme ještě v poslední strofě.

<sup>415</sup> Kyriakou (2006) ad 1111-16 přehání zdrženlivost a diskrétnost sboru. Ostatně izolace oltáře do samostatného verše a pozice tohoto verše na konci jednoho segmentu „vyprávění“ minulosti sboru umožňuje opět pohodlný scénický důraz. Sbor je třeba váhavý v nějakém explicitním slovním vyjádření (v prvním *stasimu* však spíše nebyl), ale zároveň se vyjadřuje i tancem.

napětí je vyjádřeno mezi *καὶ σὲ μὲν, πόντι'... ἄξει* (v. 1123-4) a *ἐμὲ δ' αὐτοῦ λιποῦσα βήσῃ* (v. 1132-4), „tebe, paní, odveze“ a „mě však tu opustíš, odjedeš“. Kromě tohoto nekomplikovaného napětí je ale na této strofě zajímavý hudebně taneční rozměr. Dva bozi tu tvoří hudební doprovod lodi, která podle představ sboru odveze Ífigenii. Nejprve „voskem spojený rákos horského Pana / za pronikavého zvuku / bude veslům udávat rytmus (dosl. příkazy pobízet vesla)“ (v. 1125-7), podruhé to je „Apollón, věstec ovládající / zvuk sedmistrunné lyry / a zpívající“ (v. 1127-30), kdo povede a do cíle dovede loď. Není třeba se příliš pozastavovat nad tím, proč se zde objevuje zrovna Pan, který nemá s tematikou hry nic společného, nebo nad spojením Pana a Apollóna v tomto doprovodu, ani se pokoušet oběma přidělit nějakou odpovídající lodnickou funkci.<sup>416</sup> Spíše zde máme evokativní obraz plavby jako tance na moři, podobný, i když méně propracovaný, jako ve třetím *stasimu* v *Heleně*, kde se loď přímo stává *chorégem* půvabně tančícího sboru delfínů (*Hel.* v. 1454-5: *χοραγὲ τῶν καλλιχόρων / δελφίνων*).<sup>417</sup> Přerušení tance na moři oním „mě však“ vrací znovu do hry vyloučení sboru nejen z této plavby, ale v obecnější rovině i z tance. Sbor v tomto momentě zároveň tančí a Lawler pro tuto strofu předpokládá veslařskou taneční figuru.<sup>418</sup> My zase můžeme předpokládat méně přímočarý pohyb. Právě toto přerušení („mě však“), které odděluje dva obrazy, tj. (taneční) plavbu v doprovodu bohů a vzdouvání plachet předtím, než loď na konci strofy (v. 1134-36) prudce vyrazí, může být vyjádřeno tancem, například jakousi pomlkou v pohybu, jež podtrhne vyloučení sboru z tohoto tance, že tento tanec na moři mu nenáleží, ačkoli ho právě představoval. Jistě, tematika vyloučení a uzavření objevující se už v prvním *stasimu* prostupuje celou tuto ódu. Na druhé straně obraz tance lodi zároveň připravuje půdu pro druhou antistrofu a pro její sborovou projekci a ukazuje volnost (a tím právě i ostrost) přechodů v pozdních eurípidovských sborech, která není realizována jen tematikou, ale i obrazností a atmosférou, jíž by logicky měl odpovídat

<sup>416</sup> Pozastavuje se Kyriakou (2006) ad 1125-31. V duchu čistě textově orientované interpretace, která spojí dvě v divadle nepostřehnutelná slova, lze v tomto zvuku Panovy píšťaly vidět jakýsi progres. Zatímco v prvním *stasimu* neznámá loď plula a jen díky větru vydávalo kormidlo „hvízdavý zvuk“ (*σφιζόντων*, srov. výše pozn. 391), nyní v představě sboru vede posun v ději k jasné plavbě bez otazníku, čehož je výrazem i tento zvuk (*σφιζών*) měnící se v rytmus udávaný bohem a nahrazující náhodné vichry.

<sup>417</sup> Toto třetí *stasimon* v *Heleně* se našemu blíží v několika ohledech: Je zaměřeno na útěk / plavbu hlavní hrdinky; tato plavba je vyjádřena hudebně-tanečním způsobem, ale je zároveň detailnější; i zde se až v průběhu *stasima*, ve druhé strofě (*Hel.* 1478-94), objevuje *escape* motiv. Celkové zaměření na subjektivitu sboru je v *Heleně* menší a sbor se více zaměstnává Heleniným opětným začleněním do komunity. Konečně v *Heleně* přichází toto *stasimon* až po oklamání Theoklymena.

<sup>418</sup> Lawler (1974), s. 45-6.

scénický výraz. Druhá antistrofa tedy začíná poté, co se vzduly lodní plachty. Ještě před skutečným opuštěním a naplňováním plánu hlavních postav je sbor ve svých představách opuštěn, přesně jako ledňáček na mořských útesech. Na samém konci tak přichází explicitně *escape* motiv (v. 1138-9: „Kéž bych se mohla vydat po zářivé dráze, / kde přichází sluneční záře.“), následovaný propracovanou sborovou projekcí.<sup>419</sup> Samotný let, který je šikovným prostředkem pro rozvinutí sborové fantazie a řetězení nejrůznějších místních i jiných obrazů, jak vidíme třeba v *Hippolytovi* (732-751 = první dvě strofy) nebo v menší míře v *Heleně* (1478-1494 = druhá antistrofa), tu však zůstává zcela upozaděna a není cílem. Intenzita rozvíjeného *escape* motivu tkví v tom, jak samozřejmě se tento blíže nespecifikovaný let mění v „zastavení na zádech rychle tlukoucích křídel“ (v. 1141-2: ἐν νότοις ἄμοις πτέρυγας / λήξαιμι θοάζουσα) a v představu zapojení do sboru: „Spojila bych se se sbory“ (v. 1143: χοροῖς δ' ἐνσταίην). Spíše zde než v první strofě bychom mohli navrhnout ptačí figuru<sup>420</sup> a opět by bylo přirozené, když už budeme mluvit o figurách, aby tato ptačí figura byla omezena jen na prvních pět veršů a po nich jednoduše na zbytek strofy přecházela v tanec žen soutěžících v kráse, který jde ruku v ruce s propracovaným poetickým popisem. Celá tato důležitá pasáž je sice v podstatě srozumitelná, ale dochované rukopisné čtení se hned v několika bodech vzpírá jednoznačnému řešení, takže například Diggle (1981) vpisuje *crux philologorum* už od verše 1144 až po konec strofy (v. 1152), Cropp (2000) naopak jen na verše 1145-6 a pro změnu Sansone (1981) a Kovacs (1999) po svých úpravách žádné *lectio incerta* nevidí.<sup>421</sup> Vyhneme-li se záměrně dvěma v předchozí poznámce vyznačeným problémům,<sup>422</sup> dostaneme následující obraz slavnostní choreografie a soutěže v kráse: „Se sbory bych se spojila, / kde jako panna

<sup>419</sup> Tímto termínem, který jsem dosud používal bez bližšího určení, označuje Henrichs (1996), s. 49, situaci, kdy „sofoklovské nebo eurípidovské sbory situují svůj vlastní tanec do minulosti nebo budoucnosti v protikladu k *tady a ted'* svého bezprostředního představení nebo když sbory přenášejí svou kolektivní identitu do skupin tanečníků vzdálených od konkrétního prostoru orchestry a tancujících v náznakové sféře dramatické představivosti.“

<sup>420</sup> Pro první strofu navrhuje ptačí figuru opět Lawler (1974), s. 46.

<sup>421</sup> Diggleho text stojí a běží následovně: χοροῖς δ' ἐνσταίην, ὅθι καὶ / † παρθένος εὐδοκίμων γάμων / παρὰ πόδ' εἰλίσσουσα φίλας / ματέρος ἠλίκων θιάσους / ἐς ἀμίλλας χαρίτων / ἀβροπλούτοιο χαιτάς εἰς ἔριν / ὄρνυμένα πολυποίκιλα φάρεα / καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα / γένυσιν ἐσκιάζον†. Podtržena jsou problematická místa, zvláště Eurípidovo oblíbené slovo. Srov. Platnauer (1938) ad 1144 a 1145, Cropp (2000) ad 1144, 1145 a 1145-6 a zejména podrobné shrnutí Kyriakou (2006) ad 1143-44 a 1145-6. Nerozumím ovšem, jak Kyriakou chápe dle ní „plausibilní“ Bruhnovu konjekturu μελλόγαμος, ani proč nakonec celou věc komplikuje Hermanovou athetesi ματρός, když dříve naznačila, že toto (problematické) slovo mohlo v textu původně být.

<sup>422</sup> εὐδοκίμων γάμων a φίλας ματρός, pokud se ovšem původně nevztahovalo toto adj. buď k ἠλίκων [= konjektura na φίλων] nebo k θιάσους [= konjektura na φίλους] či k opravenému θιάσοις, čímž by ovšem ματρός stálo poměrně izolovaně od παρὰ, které se k němu vztahuje.

... [?].... jsem kdysi ... [?] ... / rychle se točila / ve skupině svých družek, / v soutěži v kráse, / v soutěži přepychových šatů,<sup>423</sup> / k soupeření roznícena, přes sebe jsem přepestrý / závoj a kadeře spustila, / tváře jsem si zastínila.“ Tato sborová fantazie a projekce probíhá současně na dvou širších úrovních. Na seberefrenční, již považuji v podstatě za subtilní, i když právě ta je zdůrazňována Henrichsem a jinými: sbor tvořený athénskými muži v divadelním prostoru zpívá a tančí o tanci sboru zajatých dívek a tím, že na sborové představení ukazuje, stahuje pozornost i na tento tanec a sbor jako součást jak života obecně, tak představení. Na druhé úrovni sbor zajatých dívek ve scénickém prostoru a fikčním světě zpívá a tančí o jiném tanci, projikuje se do něj, a tím vytváří napětí mezi imaginárním prostorem a scénickým prostorem, do něhož tento tanec vnáší, i když tento prostor představuje vyloučení z takového druhu tance. Soutěž v kráse je přenesená do Tauridy, ale nejvíce na ní zaráží samotný konec, tedy jaká pozornost je věnována detailu zastínění tváří jakožto prostředku k výhře v této soutěži. Toto zastínění tváře v sobě nese zajímavý scénický potenciál. Scénicky vyjádřené a na moment podržené zastínění by znamenalo, že se sbor „probudí“ (tj. odhalí) zpět do Tauridy s první Thoantovou otázkou. Přechod mezi *stasimem* a dalším jednáním by tak byl plynulejší a zároveň by byl součástí budované fikční situace dvou oddělených světů. Projekce do právě takového druhu sborových tanců, do soutěže krásy, a ne do jiných, třeba do sborů k počtě bohům, vnáší krom bonusu v podobě „informace“ o původním sociálním statutu členek sboru také charakteristiku sboru.

Jednotlivé strofy tohoto *stasima* tak tvoří jakési spojitě nádoby, v jejichž centru stojí sbor jako postava, která získává svůj profil, a tematika místa, v němž se tato postava nachází. I když je tento sborový výstup v *IT* nejjednoznačnější, má pravdu Hose, když říká, že se tu současně ukazuje, jak obtížné je členit komplexní lyrický (a dodejme taneční) útvar do kategorií.<sup>424</sup>

### 3. 2. 3. 4. Třetí *stasimon*

Mezi druhým a třetím *stasimem* probíhá opět jen krátké, i když důležité *epeisodion*, v němž sourozenci, prozatím jen za tiché pomoci sboru, realizují svůj plán oklamání Thoanta. Jedná se o nejkratší *epeisodion* v *IT* o pouhých osmdesáti verších, přičemž s výjimkou úvodních dvou veršů pronášených Thoantem (v. 1155 je patrně interpolovaný) a závěrečného

---

<sup>423</sup> Oproti MSS L čtení ἀβροπλούτοιο χαίτας uvedené výše Digglem přejímám konjekturu na ἀβροπλούτου τε (England) χλιδα̃ς (Markland).

<sup>424</sup> Hose (1991), s. 22.

klamavého varování před poskvrnou, po němž následuje ironické vzývání Artemidy z úst Ífigenie (v. 1222-1233), má celá tato část formu rychlé *stichomýthie*. Scénický prostor postupně zůstává prázdný: Thoás odchází do chrámu,<sup>425</sup> sourozenci s Pyladem a se strážci opouštějí scénický prostor a rozhodně nemají v úmyslu se ještě vrátit. Proto bychom mohli očekávat sborový výstup ve stylu druhého *stasima* spíše zde: sbor má zůstat opuštěný nejen v orchestrě, ale i v Tauridě. Nebo by bylo přirozené, kdyby, jak říká Hose, na tomto místě sbor vyjadřoval úzkost nad tím, jestli se plán zdaří, a zvyšoval tak napětí na straně diváka.<sup>426</sup> Následuje však, alespoň na první pohled, jakási hymnická óda sboru, kdy sbor „předvádí slavné ‚dithyrambické‘ *stasimon* k počtě Apollóna“.<sup>427</sup> Spojení adjektiva „dithyrambický“ s Apollónem se na první pohled může oprávněně zdát jako protimluv, a proto je třeba se alespoň na moment zastavit právě u tohoto Kranzova sporného označení, jehož původ někdy zůstává v komentářích bez vysvětlení.<sup>428</sup> Tím se zároveň už v tomto bodě opět zběžně dotkneme problému sborové relevance, který se na tento „hymnus“, či jak ve finále toto třetí *stasimon* pojmenujeme, přímo váže.

### 3. 2. 3. 4. 1. Krátký exkurz: dithyrambické *stasimon*

Walter Kranz uzavírá svou slavnou a dodnes hojně citovanou knihu *Stasimon* analýzou pozdního Eurípida a jeho sborových technik. Celou část nadepisuje „Nová píseň“<sup>429</sup> a soustředí se na tragédie spadající do období po roce 415, což je Kranzem daný časový mezník, který je dle něj a Wilamowitze ohlášený již výše zmíněným prvním *stasimem*

---

<sup>425</sup> Co se týče problematické instrukce ve v. 1215 (σὺ δὲ μένων αὐτοῦ πρὸ ἑαῶν τῆι θεῶι), považují za přesvědčivé vysvětlení Kyriakou (2006) ad 1215-16, která klade důraz na μένων αὐτοῦ; to znamená, že Thoás není vyzván k očistě chrámu zvenčí, ale jen do něj nemá vstupovat nyní, kdy ještě nebyli vyvedeni cizinci.

<sup>426</sup> Hose (1991), s. 23.

<sup>427</sup> Kavoulaki (2010), s. 239.

<sup>428</sup> Kyriakou (2006) ad 1234-83 se omezuje na konstatování, že se jedná o „dithyrambické *stasimon*“ a na odkaz na Panagla (1971). Podobně i Cropp (2000) ad 1234-83, který ovšem pokračuje charakterizací tzv. dithyrambického stylu. Tento postup, tj. charakterizaci dithyrambického stylu bez bližší specifikace, vidíme namátkou v Mastronardově komentáři k *Foiničankám* (Mastronarde [1994] ad 638-89 [= I. *stasimon*] a 1019-66 [= III. *stasimon*]) a v nejnovějším komentáři k *Élektře* (Roisman – Luschnig [2011] ad 432-86 [= I. *stasimon*]), stejně jako už ve starším komentáři Croppa k téže tragédii a k témuž místu (Cropp [1988] ad 432-86). Naopak stručné vysvětlení a odkaz na Kranze uvádějí všechny tři poslední komentáře k *Hekabě* v. 905-51 (= III. *stasimon*), tj. Collard (1991) ad loc., Gregory (1999) ad loc., Mathiessen (2008) a (2010) ad loc. Co se komentářů týče, jednoznačně nejlepší kritický výklad tohoto označení podává Allan v komentáři k *Heleně* (2008) ad 1301-68 a na s. 40-42.

<sup>429</sup> Kranz (1933), s. 228-266.

*Trójanek*. Kranz tak pracuje s následující množinou tragédií: *Trójanky* (415), *Élektra* (přibližně 413), *IT* (přibližně 412), *Helena* (412), *Ión* (přibližně 410), *Foiničanky* (přibližně 410), *Orestés* (408), *Bakchantky* (406), *Ífigenia v Aulidě* (406);<sup>430</sup> později však zařazuje i *Hekabu* jako určitý přechodový typ.<sup>431</sup> Po obecných stylistických („technických“) analýzách změn ve sborové dikci Kranz vyčleňuje „významnou skupinu, která náleží jinému druhu: jedná se o lyrická vyprávění, která vystupují jako koherentní celky.“<sup>432</sup> Objevuje se tak tematicky velmi různorodá podmnožina zahrnující jedno *stasimon* Sofokla (*Tr.* 497-530) a jedenáct Eurípidových (*Ph.* 638-89 a 1019-66, *El.* 432-86 a 699-746, *Hec.* 905-51, *Tr.* 511-569, *IA* 164-302 [= *parodos*], 751-800, 1036-1095, *IT* 1234-82, *Hel.* 1301-68).<sup>433</sup> Oproti starším typům lyrického vyprávění v tragédii, které se objevují například u Aischyla (zejména „vyprávěcí *parodos* *Agamemnona*“), ale například i v prvním a nebyvale dlouhém *stasimu* *Hérakla* (v. 348-441), „je míněno spíše vyprávění, které stojí zcela samostatně nebo jehož první verše už směřují k vyprávění jakožto tématu, [tedy vyprávění], které také chce být hodnoceno jako *zvláštní umělecká forma*.“<sup>434</sup> Právě zde Kranz odkazuje na dithyramby Bakchylida, od nichž, s odbočkou přes Stésichora a Simónida a následnou zmínku Pindara, zcela volně a bez jakýchkoli problémů přechází náhle k „novému dithyrambu“, který „si zachoval vyprávění jako nejvlastnější jádro“,<sup>435</sup> ačkoli ani jeden ze jmenovaných není představitelem tzv. „nového dithyrambu“ nebo „nové hudby“. V případě Bakchylida se navíc někdy vede spor nejen o to, kam žánrově zařadit některé jeho skladby (např. Bakchylidés 17, Kranzem uváděný pod titulem *Eitheoi*), ale i o samotné jeho dithyramby. Jak říká už Harvey v důležitém článku diskutujícím problémy žánrových klasifikací, „je záhadou, jakým druhem básní původně Bakchylidovy dithyramby byly: nedochoval se žádný doklad o tom, že by vyhrál soutěž v dithyrambech. S jistotou můžeme říci jen to, že kniha jeho básní, kterou alexandrijští nazvali ‚dithyramby‘, je zcela odlišná od Pindarovy knihy stejného jména.“<sup>436</sup>

<sup>430</sup> Datace v závorkách přepisují přesně podle Kranze (1933), s. 229, bez ohledu na to, kam se spory o roky uvedení jednotlivých tragédií od té doby posunuly.

<sup>431</sup> Kranz (1933), s. 254.

<sup>432</sup> Kranz (1933), s. 251. Zvýraznění je původní.

<sup>433</sup> Vyjmenování těchto *stasim* a jejich tematiky Kranz (1933), s. 254.

<sup>434</sup> Kranz (1933), s. 253. Kurzíva doplněna.

<sup>435</sup> Kranz (1933), s. 253.

<sup>436</sup> Harvey (1955), s. 174. Protože v číslování lyriky bývá zmatek, doplňuji, že Bakchylidés č. 17 odpovídá číslování Snellovy edice (1934), které zde podržím. V novějších edicích (např. Maehler [2004]) nebo výkladových pojednáních (Zimmermann [1992]) bývá někdy tento kousek žánrově řazen jako dithyramb č.

Odtud je každopádně už jen krok k označení „dithyrambická“ *stasima*, která jako například první *stasimon* v *Trójankách* vnáší podle Kranze „zcela nezávisle stojící baladické vyprávění“.<sup>437</sup> Podobnost v konstrukci těchto *stasim* s dithyramby Bakchylidovými je přitom dána vcelku volně, např.: oba typy „dithyrambického“ vyprávění, či jak tuto lyrickou formu nakonec označíme, „někdy“ stavějí strofu jako otázku a antistrofu jako odpověď; v obou je „někdy“ neseno vyprávění tak, že „konec strofy ohlašuje záhadně jiný obrat, než bychom čekali, a začátek antistrofy pak přináší řešení“; konečně „rozličné podobnosti“ jsou naznačovány i v tematické rovině vyprávění, a to jak s dithyramby, tak s epiníkií Bakchylida a Pindara.<sup>438</sup>

Je patrné, že ačkoli se Kranz zcela oprávněně vymezuje proti těsnosti post-aristotelské estetiky, která se odráží zejména v některých komentářích scholií,<sup>439</sup> zůstává stále vztah k ději (snad ve smyslu jakéhosi komentování nebo tematizování souvislostí, což není jasně řečeno) hlavním kritériem pro poměrování pozdních *stasim*. Už na s. 244 tak Kranz poněkud krypticky říká, že z výše uvedené množiny pozdních tragédií bude analyzovat dvě skupiny *stasim*, z nichž první má úzký vnitřní vztah k ději, zatímco druhá „naopak z vnějšku něco vnáší, aby drama obohatila“, což mají být naše dithyrambická *stasima*. Právě tento „úzký vnitřní vztah“ představuje zásadní problém. Slyšíme, že ono předlouhé *stasimon* z *Hérakla* (348-441), mimo jiné vyjmenovávající (threnodickou formou) Héraklova *athla*, tvoří „silné pozadí, které dodává první části tohoto dramatu hloubku a velikost“, a následně se dozvídáme, že vlastně i v případě tohoto *stasima* se také jedná o „zvláštní uměleckou formu, jen je pro toto drama, *zvnitřku nahlíženo*, zcela nutné“.<sup>440</sup> Je jistě správné, že tím Kranz naznačuje, že hranice mezi dvěma typy vyprávění (tj. starším a novým) nejsou zcela pevně dané. Jako

---

3 s odkazem na Snellovo číslování. Toto č. 17 je do češtiny přeloženo Stiebitzem a uvedeno v jeho výboru (1954), s. 234-8, pod názvem *Théseus*.

<sup>437</sup> Kranz (1933), s. 254. Pokud je mi známo, za šťastné toto označení považuje jen Panagl (1971) v poznámce k více méně stejnojmennému titulu své disertace (s. 4). Přes zajímavou techniku výkladu jednotlivých ód je Panaglův úvod do „dithyrambických *stasim*“ bohužel neuspokojivý, což právě vzhledem k názvu a tématu jeho práce působí překvapivě.

<sup>438</sup> Všechny „rozličné“ podobnosti, které se „někdy“ mezi oběma typy vyskytují, uvádí Kranz (1933) na s. 254. Další prostředky, jako např. začátek bez *prooimia*, začátek slovesem, zakončení Ich-formou, náhlý konec, jsou jmenovány na s. 255-6.

<sup>439</sup> *Locus classicus* této kritiky představuje komentář ke třetímu *stasimu Foiničanek*, Σ Ph 1019 (Schwartz): „Tohle je k ničemu (πρὸς οὐδὲν ταῦτα); sbor měl bédovat nad smrtí Menoikea nebo obdivovat mladíkovu kuráž, ale [místo toho] vypráví (διηγείται), co už bylo mnohokrát řečeno o Oidipovi a Sfinze.“ Scholiastovi tedy zjevně nestačí verše 1054-1059, které vyjadřují obdiv nad Menoikeem.

<sup>440</sup> Kranz (1933), s. 216. Druhý citát pochází z poznámky na s. 313 vztahující se ke s. 253. Kurzíva je doplněna.

průvodní efekt se tím však zároveň odhaluje, že nestabilní je koncept relevance, na jehož základě se *stasima* posuzují, protože nestabilní a nesamozřejmé je právě „nahlížení zvnitřku“. Kdokoli pak může říci, že první *stasimon* v *Trójankách* tvoří, pokud je zvnitřku nahlíženo, „silné pozadí, které dodává první části tohoto dramatu hloubku a velikost“; zůstaneme-li čistě v tématické rovině vyprávění, může být „hloubka a velikost“ jakožto kontrapunkt pokřiveného světa zřetelná po prvním *stasimu* *Élektry*, kde se jen apostrofou doslova za pět minut dvanáct vracíme k ději (což by nám asi mělo evokovat Bakchylida) a kde ovšem i bez této apostrofy vyvstává „silné pozadí“ tohoto nového neheroického světa. Rozdíl oproti post-aristotelské estetice však tkví v tom, že ačkoli Kranz chápe tyto pozdní ódy jako „řídící se vlastní zákonitostí, odpoutané od svého okolí“, zároveň dle něj „vyvstává někdy z tohoto rozvolnění nový vztah“, a tímto vztahem má Kranz na mysli zejména „zřetelný vztah mezi sebou navzájem“ v rámci dané tragédie, takže například ve *Foiničankách* pokračující vyprávění od ódy k ódě, vztahující se k thébským mýtům, tvoří jakýsi „cyklus písní“, a tím konečně i „jednotu na úrovni látky“ (stoffliche Einheit).<sup>441</sup> Kranz nám však na téže straně zamotá definitivně hlavu „jednotou písní“ v *Hekabě* a „především“ v *Trójankách*, kde píseň zajatých žen dává ženám „jednotný éthos“, v *Trójankách* pak „dokonce jednu jedinečnou zřetelnou myšlenku: hněv vůči bohům, že mohli dopustit zkázu takového města.“ O několik stran dříve avizované „zcela nezávisle stojící baladické vyprávění“ *Trójaneček* tedy není v závěru až tak „nezávisle stojící“, protože formuje éthos; podobně bylo o několik stran dříve řečeno, že minulost líčená ve *Foiničankách* (tj. motiv „odvození pohromy v současnosti z předchozích věků nebo jejich srovnání“) poskytuje „už jen látku k ódě“ a postrádá v ději „vnitřní nutnost“, jako například v *Sedmi proti Thébám* (742-).<sup>442</sup> Oboje v posledku znamená, že předpokládaná ztráta jednoty ve vztahu k ději je nahrazena jednotou, jejímž výrazem je například éthos nebo cyklus ód, ovšem tato na základě posuzování vlastních zákonitostí náhle nalezená jednota stojí jakoby mimo a „zvnějšku něco vnáší“.

Dosavadní poznámky můžeme shrnout do několika bodů:

1) Kranz do jisté míry postihl změnu v Eurípidově sborové dikci a její souvislost s tzv. novou hudbou, avšak, jak už bylo naznačeno, spojil ji příliš těsně s Bakchylidem, který s tímto

---

<sup>441</sup> Kranz (1933), s. 259-60.

<sup>442</sup> Kranz (1933), s. 255.



proudem nemá nic společného (naopak odkaz na Timothea zaznívá jen jednou).<sup>443</sup> Tím, že se soustředil především na narativní rozměr, na vyprávění či *ιστορία*, jak to také označuje, nakonec i novou hudbu ze svých analýz v podstatě vyloučil.

2) Je přinejmenším nešťastné chápat úvodní verše (511-13) prvního *stasima Trójanek*, o němž Kranz přímo mluví jako o „dithyrambu *Trójanek*“, jako odkaz nebo dokonce Eurípidovo náhlé ohlášení příklonu k „nové hudbě“:<sup>444</sup> ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ᾄσον σὺν δακρυόις ᾠδᾶν ἐπικήδειον („O Tróji, Múzo, / zazpívej v slzách/ novým tónem píseň pohřební.“).<sup>445</sup> Zaprvé, pokud slyšíme v prvních verších evokaci nějakého žánru, pak tedy spíše epického (ἀμφί μοι Ἴλιον, ᾧ / Μοῦσα), a v tomto přímém žánrovém odkazu tkví novost této písně o Tróji: odkazuje se tu nejen na epiku jakožto žánr, ale i na konkrétní epický námět, který je tu nově zpracován.<sup>446</sup> Zadruhé, jak statisticky ukázal Csapo, Kranzovo datování Eurípidova příklonu k nové hudbě / písni do r. 415, který je podle Kranzovy interpretace ohlášen jako fanfárou v tomto *stasimu*, je mylné, protože rysy, které můžeme označit jako součást trendu rozvíjejícího se pod vlivem nové hudby, zejména přesouvání hudebních partů ze sboru na herce, se objevují už od poloviny dvacátých let.<sup>447</sup> Mystické datum r. 415 nevysvětluje náhlý (nebo podle některých opatrný) příklon k novému dithyrambu a jeho hudebním inovacím a nebere ani v úvahu, že celý tento trend zároveň souvisí se stále větší profesionalizací divadla, která však znamená i posouvání nebo lépe řečeno ohledávání výrazových hranic.

---

<sup>443</sup> Nicméně Zimmermann (1992), s. 140, nachází už u Bakchylida tendenci, která se pak dle něj plně projevuje v novém dithyrambu, tedy že „význam textu ustupuje hudebnímu provedení“, a Bakchylidův „dithyramb“ č. 17 podle Zimmermanna ukazuje, „jak básníkovi záleželo na jasné expresivitě rytmu“.

<sup>444</sup> Překvapivě také Zimmermannovi (1989), s. 27, evokuje začátek tohoto *stasima* dithyramb.

<sup>445</sup> Zdařilý je překlad Sedláčka (1923): „O Troji, Muso, mi pěj / píseň nápěvem novým, / v slzách zazpívej zpěv, / jak při pohřbu zpívá se!“ Tento výklad καινῶν ὕμνων \_ ᾠδᾶν [...] (= píseň nápěvem novým), se táhne k Paleyovi (1857) ad 511, a jeho „a song in a new strain“. Pokud vím, jen Biehl (1970) a (1989) ad 511 ff. se kloní k punktaci ᾧ / Μοῦσα καινῶν ὕμνων, takže chápe genitivně „Múzu nových zpěvů“; v tom s odkazem na Kranze vidí příznání se k „nové formě písní“, ačkoli se dříve (ad 511-567) proti Kranzovi vymezuje tezí, že toto *stasimon* není „carmen absolutum“.

<sup>446</sup> Sansone (2010), s. 194: „Zdá se, že Eurípidés vložil do úst svého sboru úvod k epické písni, kterou ani ony, jakožto zajaté Trójaneky, ani on, jakožto tragický básník, nemohou předvést“. V celkovém výkladu tohoto *stasima* však Sansone vidí až příliš těsné aluze na *Íliadu*.

<sup>447</sup> Csapo (1999-2000), statistická analýza na s. 409-415. Tato Csapova studie představuje jednoznačně nejlepší analýzu vztahu Eurípida a tzv. „nové“, nebo jak on říká v návaznosti na antické prameny, „divadelní“ hudby. Další jeho práce (Csapo 2004) je opět velmi důkladnou analýzou jak stylu nové/divadelní hudby, tak jejího kontextuálního (zejména sociálně-politického) rámce. Konkrétní Csapův interpretační postup zaměřený na prostředky nové hudby vidíme v jeho rozboru „dithyrambického“ prvního *stasima* Eurípidovy *Élektry* (Csapo 2009).

3) Konečně, jak už je zřejmé, hlavní problém představuje relevance a samostatnost ve vztahu k ději, na jejichž základě se (nejen) pozdní Eurípidova *stasima* posuzují. Jednu z rovin tohoto problému, která už byla ostatně načrtnuta výše, znovu vyjadřuje a ještě více vyostřuje Zimmerman, když s odkazem na Kranze říká, že mnoho *stasim* v pozdním Eurípidovi představuje „takříkajíc *dithyrambickou vložku*, která ukazuje *více* či *méně* silný vztah k ději.“<sup>448</sup> Zádrhel přitom nespočívá jen v onom „více či méně“, které se v konkrétní interpretaci proměňuje v už uvedené Kranzovo „nahlížení zevnitř“, ale problematická je hlavně „*dithyrambická vložka*“. Míšení žánrů, které Zimmermann nastiňuje, tak vposledku znamená jen překládání nebo přemísťování žánrových prvků; nová hudba, rozvíjející se zhruba od druhé poloviny 5. století v *dithyrambické* produkci, se tedy stává jen manýrou v tragédii, podobně jako se stávají manýrou pro změnu sólové party v *dithyrambu*, a pojem manýrismu pak vyjadřuje Zimmermannův žánrově evoluční, či spíše degenerační model.<sup>449</sup> Tendence k míšení žánrů je motivována kompetitivními důvody: snaha vyhrát jde ruku v ruce s institucionalizací produkce všech tří dionýsovských žánrů a přelévá se v nutnost inovace, která může být podle Zimmermanna shrnuta pod základní heslo „obohacení“ a „pestrost“ (ποικιλία).<sup>450</sup> Když to dovedeme do důsledků (a Zimmerman, na rozdíl od Kranze, jak se zdá, k tomu směřuje), je pak *dithyrambická vložka* odrazem takové soutěživé snahy o zpestření, je obohacením jen pro obohacení a stojí „více méně“ samostatně, mimo to podstatné, o čem tragédie je a kolem čeho se rozvíjí. Smyslem ale přitom není postupovat přesně opačně a dokázat například u celé tak nesourodé skupiny *dithyrambických stasim* za každou cenu úzký vztah k ději, i když, jak už bylo řečeno v obecných poznámkách ke sboru, i toto by bylo možné a relevance by se dříve nebo později našla (srov. výše pozn. 329). Podstatnější je, že právě tato otázka a s ní spojená obhajoba pozdních Eurípidových *stasim* vedla k „artikulaci odlišných kritérií dramatické relevance, spíše kritérií atmosféry a obrazu než myšlenky“, jak říká Csapo.<sup>451</sup> Redukováním tragédie na děj, které v podstatě vychází z aristotelské koncepce, se vylučují nové výrazové prostředky, které rozšiřují drama propojením narativní, hudební a obrazné úrovně výrazu. Tyto nové výrazové prostředky,

---

<sup>448</sup> Zimmermann (1989), s. 27. Kurzíva doplněna.

<sup>449</sup> Zimmermann (1989), s. 30-32. Zimmermann nicméně neříká jasně, jestli „*dithyrambická vložka*“ znamená přejímání hudebních prvků nového *dithyrambu*, nebo obecné narativity *dithyrambu*; koketování s „více méně“ silným vztahem k ději naznačuje, že zahrnuje obojí.

<sup>450</sup> Zimmermann (1992), s. 134. Dále s. 139-141.

<sup>451</sup> Csapo (1999-2000), s. 408.

pocházející do značné míry z experimentů probíhajících v dithyrambické produkci, však samozřejmě netvoří jednotný dithyrambický styl všech uvedených *stasim* této skupiny (ve skutečnosti se netýká pochopitelně jen *stasim*) v tom smyslu, že by narativní, hudební a obrazová úroveň měla vždy stejné proporce. Jestliže třeba ve *stasimech Élektry* můžeme najít „v podstatě hudební verš“, o němž Csapo říká, že „pokud může být označen jako ‚vyprávění‘, pak je takovým druhem vyprávění, který se vyhýbá strukturám vlastním verbální logice, zvláště hypotaxi – příčinným vztahům, jež jsou zapotřebí ve všem, co běžně označujeme jako ‚děj‘“, <sup>452</sup> neznamená to, že se stejným druhem hudebního verše a obrazového vyprávění (či vlastně nevyprávění, ale paratactické sekvence) se setkáme v *Trójankách*, *Heleně*, *Foiničankách* nebo třeba nebo *IT*.

Závěrem tohoto krátkého a jistě neúplného exkursu lze jen dodat, že je dnes už asi nemožné vyhýbat se termínu „dithyrambické *stasimon*“, jak navrhuje Allan. Je však třeba s ním souhlasit, když říká, že toto označení by se mělo, když už je používáno, vztahovat na poetickou dikci, na styl a metrum, a nikoli na (i)relevanci ve vztahu k ději. <sup>453</sup>

### 3. 2. 3. 4. 2. Třetí *stasimon* II. Situace a narace mýtu

Pro Kranze toto třetí *stasimon* *IT* představuje zřejmě určitý extrém. Je „zcela izolované, na začátku i na konci nespojené“ [sc. s předchozím a následným jednáním] – a podle Kranze zjevně ani spojeno být nemůže, protože říká, že „jen umělá konstrukce by mohla vytvořit nějaký vztah mezi tímto příběhem o Apollónovi a Ífigenií a Orestem (přestože věštba byla přirozeně již dříve vícekrát zmíněna).“ <sup>454</sup> Co se formální izolovanosti týče, má Kranz jistě pravdu, a v tomto smyslu je patrná zejména absence jakékoli apostrofy, kterou naopak nacházíme například i ve formálně a tematicky nejbližší paralele, tedy ve druhém *stasimu Heleny*. <sup>455</sup> Nepřekvapí tedy, že toto *stasimon*, které není žádným slovem explicitně spojeno s žádnou postavou nebo jasným celkem jednání (např. možné zmínění plánu v rámci

---

<sup>452</sup> Csapo (2009), s. 108.

<sup>453</sup> Allan (2008) ad 1301-68 a s. 40.

<sup>454</sup> Kranz (1933), s. 256.

<sup>455</sup> V *Heleně* jako apostrofa funguje druhá antistrofa (v. 1355 nn). Tato dvě *stasima* v *Heleně* a *IT* řadí Kranz pod společnou kolonku „heilige Geschichte“ (s. 258).

vzývání božstva, aby napomohlo tomuto plánu, jak vidíme třeba v *Iónovi* [v. 1050 nn.]<sup>456</sup>), bylo nedávno pod označením „narativní hymnus v *IT*“ zařazeno do výboru řeckých hymnů.<sup>457</sup> Co se však vyloučení věštby nebo postavy Apollóna jakožto určitých „umělých“ pojítek týče, Kranz zde zřejmě naráží na Hofmanna a jeho přesně opačnou tezi, že totiž „žádná píseň se na toto místo nehodí tak dobře“, protože „sbor zde v daném mýtu vyjadřuje tuto svou zkušenost: rozpor mezi snem a věštbou a vítězství věštby nad snem“.<sup>458</sup> Hofmann ovšem také překvapuje, když nakonec tvrdí, že „shrnutí“ nabývá podoby bajky, a mluví o „záměrné naivitě“ a „navázání na lidový způsob.“ Obě teze jsou přitom přehnané.

Pokud bychom vykládali toto *stasimon* jako „umělecké dílo pro ně samé“ (Kranzův návrh), byl by stručný výklad zhruba následující:<sup>459</sup> Co se formální stránky týče, jedná se o „vyprávění“ stylizované do hymnické řeči. Hymnický žánr uvádějí první čtyři verše (1234-9b), kdy po zahajovací deklaraci „Vznešený je syn Létin“ (1234: εὐπαις ὁ Λατοῦς γόνος) následuje zmínka o místě narození a výčet atributů (zlatovlasý, lyra, luk).<sup>460</sup> Teprve po této uzavřené hymnické periodě se „vyprávění“ takříkajíc rozjíždí a je strofou a antistrofou přesně a jednoduše děleno na dvě části ve smyslu akce a reakce. Změny místa jsou použity jako přechody mezi jednotlivými segmenty vyprávění.<sup>461</sup> V první strofě tak přechod matky s božským dítětem z Délu k Parnássu (v. 1239b-1244) slouží nejen jako posunutí vyprávěcí linie, jeho vlastní základ, ale na okamžik tuto linii zároveň uzavírá do vlastního popisu (vrcholek Parnássu tančí Dionýsovi), aby nečekaně vynikla hlavní obrazová část této strofy: „Tam skvrnitý had s krvavým zrakem / šupiny jako kovová zbroj [zářící] ve stinném listoví vavřínů / mocné [to] stvoření země hlídalo zemskou věštírnu“ (v. 1245-7: ὄθι ποικιλόνωτος οἰνωπὸς δράκων / σκιαρᾶ κατάχαλκος εὐφύλλωι δάφναι / γᾶς πελώριον τέρας, ἄμφεπε

---

<sup>456</sup> V případě 3. *stasima* v *Iónovi* je však třeba poopravit překlad Kurzové a Klierové (in: Král, 1988): Vzývaná bohyně E(i)nodia (spojovaná jak s Persefonou, tak Hekatou) totiž nevládne „nočním a denním poutím“, nýbrž „nočním útokům“ a je vzývána, aby i teď „ve dne dopravila“ pohár s jedem (v. 1048-52).

<sup>457</sup> Furley – Bremmer (2001b), s. 322-9. Dodejme, že spolu s celou řadou jiných hymnů pod kolonkou „Hymny v dramatu“.

<sup>458</sup> Hofmann (1916), s. 55 a 56.

<sup>459</sup> Mám dojem, že takto je ostatně zaměřena první část Panaglovy leckdy náročné analýzy „technicko-vyprávěčské struktury“ (1971), s. 119-129.

<sup>460</sup> Jen Furley a Bremmer (2001b), s. 325, se drží ve v. 1238 rukopisného čtení (MSS L): ἄ τ' ἐπὶ τόξων..., čímž vnáší do celého „vyprávění“ Artemidu, která v něm jinak nehraje žádnou roli. Vzhledem k tomu, k jakému činu Apollóna se vyprávění stočí, považuji za nezbytné spojení luku s Apollónem i přesto, že před *stasimem* byla oslovena Artemis (což je argument, který Furley a Bremmer předkládají, srov. níže).

<sup>461</sup> srov. Panagl (1971), s. 121, v případě první strofy.

μαντεῖον τχθόνιον†).<sup>462</sup> Podobně pečlivě, jako je připraven tento obraz, je vytvářeno i další překvapení: hned několikeré zdůraznění Apollónova dětství (dvakrát adv. ἔτι ve spojení s βρέφος, jednou ve spojení s „drahým náručím matky“) je ostře vytrídáno přechodem do druhé osoby, „[toho...]... zabil jsi, Foibe“ (v. 1252: ἔκανεσ, ὦ Φοῖβε). Už zde se nabízí podobnost s Hermem z „homérského“ hymnu, který už (nebo „ještě“) jako novorozeně odehnal Apollónova stáda. Stejně je zde zdůrazněno Apollónovo dětství a „hermovský“ motiv se dále přelévá i do druhé strofy. Tento přechod do druhé osoby zároveň zrychluje rytmus vyprávění. „Zabití“ je hned v tomtéž verši následováno ovládnutím „svatě věštírny“ (ἔκανεσ... ἐπέβας: tedy doslova „zabil jsi... vstoupil jsi [jako přemožitel] do / položil jí nohu na“). V dalším verši (1254) ovládnutí věštírny přechází v usazení na zlatou trojnožku, čili v další apollónský atribut, která se opět v tomtéž verši mění v „nelhoucí trůn“ (ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ). I když zlatá trojnožka, nelhoucí trůn a božské věštby evokují čistě apollónský charakter, zdůraznění, že božské věštby vycházejí z *adyta* (v. 1256: ἀδύτων ὑπο), a jeho spojení se středem země, kde má Apollón nově svatyni (1256/7: μέσον γᾶς ἔχων μέλαθρον) v sousedství kastalských proudů (opět vycházejících ze země), naznačuje původní chthonický charakter místa, do kterého Apollón jako dítě vstoupil.<sup>463</sup> Nejmenovaný *omfalos* má tedy dvojí funkci, odkazující jak na něco typicky apollónského, tak před-apollónského. Antistrofa neobsahuje žádná tak pečlivě budovaná překvapení ani adresnost v druhé osobě a je uzavřenější do dvou segmentů vyprávění i vypravěčské dikce. První část (1259-67) vnáší do vyprávění Gaiu a její dceru Themidu, a rozšiřuje tak čin božského dítěte z první strofy: už nejde jen o zabití hada, ale celé usazení se v Delfách znamená vypuzení jiného božstva (v. 1259-60: Θέμιν... ἀπενάσσατο). Tento akt, který se v tomto momentě vzdaluje hermovské paralele nebo hrdinskému činu dětského boha, jak jej vidíme na dvou vázových malbách,<sup>464</sup>

<sup>462</sup> Tento komplikovaný obraz překládám ve v. 1246 podle stejně komplikovaného rukopisného čtení (MSS L) oproti konjektuře Burgese (σκιερᾶι κάτεχ' ἄλσος εὐφυλλον δάφναι) přejaté Digglem (1981) a Kovacsem (1999). Argument Kyriakou (2006) ad 1246-49 proti tomuto rukopisnému čtení, že „dativ s κατάχαλκος má mnohem pravděpodobněji označovat látku, která pokrývá draka, než aby byl pouhým lokativem“, mě nepřesvědčuje, protože Kyriakou neopírá tuto mnohem větší pravděpodobnost o žádný příklad. Jistě není argumentem, že jsem κατάχαλκος nikde nenašel ve spojení s dativem. Ovšem (ač odlišná) výpověď ve *Foiníčankách* (v. 110-11: κατάχαλκον ἅπαν πεδίον ἀστράπτει) ukazuje, že adj. κατάχαλκος může vcelku pohodlně stát bez dativu a doplnění, čím (tj. zbrojí) tato rovina tak září. Obrazovosti celé pasáže, kontrastu barvy a stínu si všimá Panagl (1971), s. 122, a zejména Barlow (1971), s 8-9.

<sup>463</sup> Zdá se, že k něčemu podobnému, ovšem na základě kastalských proudů, dochází Panagl (1971), s. 123-124.

<sup>464</sup> Jedná se o zobrazení (č. 988 a 993 LIMC II, 2, 1), kdy Létó drží v náručí malého Apollóna a ten míří lukem, přičemž na zobrazení č. 993 se objevuje snad i Artemis.

motivuje další podstatný prvek vyprávění, pomstu Gaie, která „zrodila noční výjevy snů“ (v. 1263 ἐτεκνώσατο φάσματ' ὀνειρώων) sdělující / vyjadřující (ἔφραζον) lidem minulé, přítomné i budoucí. Tento první segment vyprávění uzavírá, jak trefně říká Panagl, „exegetický doplněk“,<sup>465</sup> kde je suše konstatováno, že Gaia kvůli své dceři zbavuje Apollóna výlučnosti věštného místa a cti, tedy i uctívání / pocty (v. 1268/9: τιμὰν) s tím spojené. Rychlá změna místa (v. 1270: ταχύπους δ' ἐς Ὀλυμπον ὄρμαθεις) tvoří opět přechod mezi dvěma segmenty a zároveň s sebou nese zajímavý rozpor v postavě Apollóna a v jeho delfské akci, rozpor, který je naznačen už v přechodu mezi strofou a antistrofou: Apollón spěchá na Olymp za svým božským otcem jakožto svrchovaný pán (v. 1270: ἄναξ), ale Diova trůnu se dotýká „dětskou rukou“ (v. 1271: χέρα παιδῶν) s prosbou, aby zastavil hněv bohyně.<sup>466</sup> Zeus se směje rychlosti (ἄφαρ), s jakou „dítě“ (v. 1274: τέκος) přichází, aby si zachovalo „uctívání plné zlata“ (v. 1275: πολύχρυσα... λατρεύματα). V tomto úsměvném momentě se tak znovu objevuje paralela s hymnem na Herma. Apollón kolísá mezi dítětem, jehož dětský hrdinský čin vede k nahrazení a vypuzení jiného božstva, a svrchovaným pánem a pak se znovu stává dítětem, tentokrát prosícím. Závěrečných pět versů vede vyprávění ke shrnujícímu konci, který svou formou a „tempem“ odpovídá závěru strofy, a začleněny jsou některé důležité tematické body celého vyprávění. Zeus „přikývl“, zastavil „noční hlasy“ (v. 1278: ἔσεισεν... παῦσαι ~ v. 1252: ἔκανες... ἐπέβας), čímž nočním obrazům odebral jasnost a otevřenost. Kde ve strofě ústí rychlá akce nesená určitými slovesy ve vyjevování věštek, tam v antistrofě dochází k obnově cti / uctívání Apollóna (v. 1255 ~ v. 1280: τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξίαι) a trůn, na který Apollón usedl na konci strofy, se nyní smrtelníkům stává „základem důvěry“ v božské věštby.<sup>467</sup>

Přesuneme-li se od výkladu „uměleckého díla pro ně samé“ k výkladu mýtické látky v něm obsažené, můžeme jednoduše říci, že Eurípidés zde rozehrává variaci na známý mýtus zpracovaný už v *Homérském hymnu na Apollóna* (v. 300-74 zahrnují i Tyfóna, v. 300-4 jen hada [v ženském rodě]) a roztroušený u dalších autorů, tedy na Apollónovo převzetí delfské věštitrny. Jak říká Sourvinou-Inwood ve své podrobné analýze, v základu těchto různých variant stojí schéma „nástupnictví skrze konflikt“, schéma božského nástupnictví a s ním

<sup>465</sup> Panagl (1971), s. 125.

<sup>466</sup> Toho si všímá také Kyriakou (2006) ad 1270-72 a Panagl (1971), s. 126.

<sup>467</sup> Podle Nauckovy konjektury θάραση... αἰοδαῖς → θάσσει... αἰοδός (přijímá Kovac [1999]) je naopak znovu na konci antistrofy deklarován Apollón sedící na trůně, což odpovídá ještě příměji závěru strofy.

spojená precizace řádu, jakou vidíme v *Theogonii*. Podle Sourvinou-Inwood je pak významem mythému Gaia – Apollón, že „chthonické síly Gaie včetně těch prorockých jsou spoutány do služby Apollónovi“, čemuž odpovídá i následná kultická praxe.<sup>468</sup> V případě naší verze, kde ovšem pokulhává téma „Apollón střídá jiné božstvo jakožto pán věštby“, protože Apollón je ještě dítě, se nejedná o dvojici Gaia-Apollón, ale Gaia-Themis versus Zeus-Apollón. Nepřekvapí, že Sourvinou-Inwood tyto proti sobě stojící dvojice mythému vykládá jako strukturu „vztah otec-syn je nadřazený vztahu matka-dcera.“<sup>469</sup> Zde se však nabízí otázka, jestli naše varianta, tak odlišná například od explicitně mírumilovné verze *Eumenid* (v. 1-8, zejm. v. 5: οὐδὲ πρὸς βίαν τινός), je skutečně zároveň výrazem „víry ve vývoj / pokrok“, jestli „potvrzuje důvěryhodnost delfské věštírny jakožto vodítka a zdůrazňuje spojení s Diem a jeho řádem, který nahrazuje temné a nebezpečnější aspekty kosmu i věštby.“<sup>470</sup> S touto pochybností se konečně od uměleckého díla pro ně samé a od mythémů vracíme k *IT*.

Především je třeba připomenout kontext dramatické situace, který ukazuje, že hymnické formule (v. 1234-9b) nestojí tak izolovaně a nejsou spojeny jen s kontextem následujícího vyprávění. Předtím, než zazní „Vznešený je syn Létin“, dochází k oklamání Thoanta, přičemž *orchéstru* zrovna opustilo „spektakulární procesí“ (Kavoulaki), v jehož čele šli spoutaní zajatci, následovaní služebníky a Ífigenií, která posledními slovy vzývala Artemidu (v. 1230-33; v. 1230: ὦ Διὸς Λητοῦς τ' ἄνασσα παρθέν'; úplně poslední slovo, jež z úst Ífigenie v *IT* zazní, je opět oslovení bohyně [θεά], a to také dané čtyři verše uzavírá). Tato podívaná přímo „spouští píseň žen“, jak říká Kavoulaki: „...Pohybující se procesí... je tak možná signálem obtížně dešifrovatelným, ale přesto pevně zasazeným do kontextu komunikace s božstvem. Ženy tvořící sbor, které na ně pohotově reagují, inspiruje k hymnu o věštné moci Apollóna, jakmile v tomto procesí očividně rozpoznávají *proces* a *pohyb* k naplnění věštby.“<sup>471</sup> Skutečnost, že následuje „hymnus“ na Apollóna a nikoli na Artemidu, odpovídá jednak zdrženlivosti sboru vůči Artemidě, minimálně té představované oltářem v *orchéstru*, tedy zdrženlivosti, která je ve sborovém hlasu s jedinou výjimkou (viz výše s. 118) podržena v průběhu celé tragédie, ale rovněž i tématice snu a věštby, kterou se Kranz

---

<sup>468</sup> Sourvinou-Inwood (1990), s. 226.

<sup>469</sup> Sourvinou-Inwood (1990), s. 229-30.

<sup>470</sup> Sourvinou-Inwood (1990), s. 230-1.

<sup>471</sup> Kavoulaki (2009), s. 239. Kurzíva původní.

snaží nepochopitelně za každou cenu vyloučit. V této významové rovině tedy *stasimon* navazuje na červenou nit, která se (před divákem) táhne skrze celou *IT* už od prologu. Sbor sice nebyl přítomen prologu, ale slyšel dvakrát poměrně jednoznačně Orestovy pochyby: jednou, když Ífigenia dává „sbohem lživým snům“ (v. 569), odpovídá Orestés: „Ale ani bozi, kteří jsou označováni za moudré, / nejsou o nic spolehlivější (pravdivější: *ἀψευδέστεροι*) než nestálé (dosl. okřídlené) sny“ (569-73); podruhé přímo říká, že ho „věstec Foibos oklamal (*ἐψεύσατο*)“ a použil trik (*τέχνην δὲ θέμενος*), aby ho dostal co nejdále z Řecká (v. 711-12). Krom těchto pochyb nyní viděl sbor Oresta odcházet. Jeho „autorita“ je tedy dána sledováním jednání, nad kterým vyjadřuje podiv (v. 900-1), a jakoby skrze narativní výlet do božského světa převádí tuto linii do jiného vyprávění. Komplementarita snů a věštb, která se setkává v nejistém vztahu smrtelníků k obojímu, je v tomto *stasimu* vyjádřena jednoduchou opozicí: „nelhoucí (*ἀψευδής*) trůn“, hlas vycházející ze středu země, *θέσφατα* (v. 1255, 1283) na jedné straně a sny na straně druhé. Sbor, který neváhal v prologu okamžitě přikývnout Ífigenii a jejímu výkladu snu, jehož „obsah“ ani neslyšel, zde najednou přináší jakousi genealogii snů: po onom Diově přikývnutí jsou sny už jen obrazy bez hlasu<sup>472</sup> a jako takové jsou interpretačně křehčí. Ovšem křehký je i vztah smrtelníků k věštbám, i když ty naopak hlas mají; a to viděl jak sbor, tak diváci. Ale co to všechno znamená? Je toto *stasimon* jednoduše oslavou boha, jehož působení je na pozadí jednání obou sourozenců konečně znatelné? Tak to vyjadřuje například Kyriakou: „Teprve nyní po několika takřka zázračných zvratech začíná být opatrný sbor přesvědčený, že Apollón pečuje o ty, kteří ho uctívají, a přistupuje k oslavě jeho věštné autority.“<sup>473</sup> Nebo se tímto svým „hymnem“ sbor přímo snaží přispět ke zdárnému konci tím, že boha vzývá (Kavoulaki, Cropp)? Předznamenává tato óda šťastný konec (Sourvinou-Inwood),<sup>474</sup> či dokonce Apollónovo vítězství nad chthonickou dvojicí naznačuje konečný únik Oresta Erínyím (Cropp), a tedy i progresi k jinému, kvalitativně vyššímu a stabilnějšímu řádu, který naznačovala už Sourvinou-Inwood a na tomto místě vidí i Wolff?<sup>475</sup> Všechny tyto varianty jsou umožněny výše uvedenými lehce spojitelnými důrazy a opozicemi, které však tvoří jen jednu rovinu sdělení, v níž bývá

<sup>472</sup> Kavoulaki (2009), s. 242.

<sup>473</sup> Kyriakou (2006) ad 1234-83.

<sup>474</sup> Sourvinou-Inwood (1990), s. 230, Sourvinou-Inwood (2003), s. 305.

<sup>475</sup> Wolff (1992), s. 315: „Tak jako krádež [sc. věštírny] provedená malým bohem je zamýšlena jako vývoj od starších, ženských a potenciálně klamavých a chaotických sil k Diově novému uspořádání, tak lidská krádež [sc. sošky bohyně] vyznačuje vývoj od barbarského k řeckému.“



přehlíženo, do jakého druhu vyprávění jsou zasazeny. Proč ale potom celá tato epizoda s náhle bezmocným dětským bohem, když k oslavě a kutvrzení důvěry ve věštby by Eurípidés jistě neměl problém vytvořit ódu, v níž dospělý bůh sice na své delfské misi podstoupí zápasy, ale jeho svrchovanost zůstane neotřesená?<sup>476</sup> Úvodní hymnické verše skutečně úzce navazují na předchozí scénický obraz a mohou na straně obecnstva vytvářet určité jak „žánrové“, tak dějové očekávání, které je ještě první strofou podpořeno; po ní se však tento „hymnus“ stáčí spíše do nečekaného sledu událostí. Zde je třeba zdůraznit, že hlas sboru není totéž co zvuk, který nakonec dolehne k divákovi,<sup>477</sup> a že to, co sbor zpívá a co představuje, není izolováno jen do dané chvíle, ale je vystaveno „zhodnocení“ dalším průběhem tragédie. Právě kombinace potvrzení moci s bezmocností, stejně jako rytmus akce a reakce dodává tomuto *stasimu* zajímavý spodní tón, který vůbec nemusí náležet sboru ve chvíli zpívání a tančení oslavné ódy a na jehož dvojznačnosti nemění nic ani finální potvrzení Apollóna na věštném trůnu.<sup>478</sup> Celá epizodka s malým bezmocným bohem vnáší prvek nahodilosti do božského řádu: božské dítě není schopno reagovat na reakci, kterou samo spustilo, otec se usměje a přikývne. Spíše než jasný a přímočarý obraz řádu a pokroku tu máme vyjádřenou peripetii. Tím se i ukazuje, že jednoduché opozice, které analyzujeme v mytémech, neplatí tak automaticky ve světě eurípidovské adaptace. (Ostatně Eurípidés už v *IT* ukázal, že s tímto námi předpokládaným progresivním řádem může vcelku jednoduše manipulovat, když vytvořil skupinku Erínyí, které se po soudní při odmítly začlenit do nového olympského řádu [v. 969-71] a dále pronásledují Oresta.) Nejen chthonický aspekt tedy představuje nestabilitu; vidíme ji i ve světě olympských bohů, což je v tomto *stasimu* překvapivě vyjádřeno oslavnou písní. I kdyby byl tento spodní tón přeslechnut a divák se soustředil jen na oslavný (nebo i úsměvný) charakter v očekávání dobrého konce, Poseidónova vlna v *exodu* tento tón vrací zpátky do hry.<sup>479</sup> Třetí *stasimon* tedy

---

<sup>476</sup> Zdá se mi proto zcela mylná teze Kyriakou (2006) ad 1234-83, že důraz na věk boha by měl být spíše chápán jako „prostředek oslavy moci boha, neporazitelné a spolehlivé už od jeho dětství.“

<sup>477</sup> Jediný Hose (1991), s. 25, přistupuje k tomuto důležitému odlišení mluvčího a divákovy percepce.

<sup>478</sup> Kernodle (1957), s. 6, o tomto *stasimu* říká, že z „hlediska produkce“ představuje „výborný příklad symbolického jednání na úrovni bohů, monster a mýtu, který jde ruku v ruce s hlavním jednáním a vysvětluje ho“. Podle Kernodla tak sbor tancuje především zápas s „primitivní silou“.

<sup>479</sup> Tímto směrem vede svůj výklad Hose (1991), s. 25, který se oproti výše uvedenému aspektu nahodilosti zaměřuje spíše na dramatický kalkul hry s divákovým očekáváním, kdy epizoda s malým Apollónem představuje jakýsi „rušivý element v oslavě“ boha, „překážku na cestě“, kterou v dané chvíli může divák přehlédnout, ale která se mu vrací v *exodu*. Oproti citovaným interpretům, kteří se příliš nechávají strhnout oslavnou formou, tak Hose nepřehlíží důležitou rovinu v „subtilní kompozici“ tohoto *stasima*.

nefunguje jen lineárním směrem od scény, která ho předchází, ale obloukem je nasvícen z exodu a stává se obrazem zvrátů v očekávání, jakýmsi obrazem *IT*.

Mastronarde o eurípidovském sboru říká, že se „může zdát, že stojí více stranou nebo že přistupuje k hlavnímu tématu větší oklikou.“<sup>480</sup> I přes proměnlivost „hlavního tématu“ můžeme zejména přistupování „oklikou“ vcelku klidně podepsat. Viděli jsme, že sbor v *IT* funguje nejprve jen jako určitý „nadhazovač“ hlavní postavě a následně přispívá k zaostření na místo fikčního světa v širším slova smyslu (tj. scénický a vzdálený prostor v Rehmově terminologii); na změnu situace reaguje zaostřením na sebe sama, aby hned z následujícího (posledního) *stasima* zazněl překvapivý hlas vypravěčské autority, která s sebou přes počáteční vazbu na scénu nese prvek distance. Konečně po tomto odtržení se zapojuje (nebo se alespoň snaží zapojit) do jednání, jehož výsledek se ho nakonec bude týkat, a sbor se tak stane předmětem řeči *ex machina*, postavou, o kterou se vedle oněch tří hlavních také jedná. Už méně klidně bychom nicméně podepsali závěr, jaký z tohoto Mastronarde činí: Eurípidés častěji užívá sbory, aby uvolnil napětí; jeho sbory nejsou tak bezprostředně emočně zainteresovány; „stylistický manýrismus eurípidovské lyriky podobně směřuje k rozptýlení intenzivního emočního zaujetí“ na straně diváka.<sup>481</sup> Nemělo by jistě smysl předpokládat, že divák seděl doslova jako přikovaný eurípidovským sborem. Celá řada z výše naznačených důrazů pochopitelně musela uniknout jeho pozornosti. Zároveň hned dvakrát a na dvou oddělených místech viděl divák (narozdíl od nás) pohyb lodi a viděl i tanec mezi prostorem aktuálním a představovaným, možná viděl zápas boha s monstrem, který neskončil tak, jak by si mladý bůh představoval, atd. Cesta oklikou, jak bylo několikrát ukázáno, znamená hledání výrazových prostředků, které drama rozšiřují; nejedná se však jen o výlet mimo aktuální prostor a aktuální fikční situaci, ale o dvousměrný pohyb. Pro sborovou perspektivu *IT* přitom platí, že na tematické úrovni tyto pohyby směřovaly zejména ke zdůraznění prostoru, ve kterém se *IT* odehrává. Způsob, jakým se v tomto prostoru „pohybují“ postavy, je tématem následující kapitoly.

---

<sup>480</sup> Mastronarde (1999), s. 99.

<sup>481</sup> Mastronarde (1999), s. 100. Z poslední uvedené citace jasně nevyplývá, jestli Mastronarde myslí sbor nebo obecnost. Pravděpodobnější se mi zdá divák.

### 3. 3. Postavy a diskurs. Rituální vzorce

Název kapitoly zaprvé odkazuje na obecný problém interpretace postav, který se znovu objevuje a nově precizuje zhruba od konce šedesátých let 20. století a v literární teorii je do značné míry spojen se strukturalistickou kritikou ideologie postavy. Do diskuse vztahující se k tragickým postavám pak vstoupili zejména Dale, Easterling, Gould, Goldhill a naposledy Seidensticker.<sup>482</sup> Celá tato diskuse přitom zahrnuje řadu dílčích a mnohdy vzájemně propojených problémů, jako jsou: aristotelský problém priority děje / jednání; odlišné chápání „já“ a duševních procesů v pátém století; odlišnost konvencí antického divadla; rétoričnost antického dramatu; problém mimodramatických otázek, které postavám klademe, atd. V klasických studiích se však tato množina problémů často, a to ještě i dnes, rozkládá mezi dvěma extrémními póly, jak je charakterizovala Easterling: Na jedné straně stojí „stará doktrína“ psychologických portrétů a jednoty lidské osobnosti, kdy každé slovo, přežene-li poněkud, formuje psychologický profil postavy, který je nám i přes propast dvou a půl tisíce let bez problému srozumitelný. Na druhé straně pak stojí „ortodoxie žádné psychologie“, pro niž je typická „úzkostná snaha o vyhnutí se čemukoli, co má nádech psychologie“.<sup>483</sup> Přitakání jednomu či druhému extrému přitom leckdy zakrývá, že se zde opět setkáváme se zajímavým prázdným místem mezi teorií a praxí, což alespoň stručně naznačíme. Je však ještě třeba upřesnit, že toto naznačení bude vedeno spíše k postavám, jak jsou konstruovány z textu, nikoli z představení.<sup>484</sup> Tento směr není dán mojí osobní preferencí, nýbrž jednoduše tím, že právě na této úrovni konstruování se celá diskuse v klasických studiích odehrává nejčastěji. Pokud diskuse zohlední i postavy na antické scéně, pak je to většinou ve chvíli, kdy se mluví o divadelních konvencích, maskách a kostýmech, případně i prostoru, a jejich dopadu na možnou charakterizaci (stručně viz níže). Jednoduše shrnuto, v takových případech je zejména maska chápána ve funkci jakéhosi „blokátoru“ jak

---

<sup>482</sup> Dale (1969b); Dale tuto debatu předjímá už svým pojetím postav a „rétoriky situace“ ve svém komentáři k *Alkéstidě*, Dale (1964). Easterling (1973), (1977), (1990); Gould (1978); užitečná shrnutí diskuse a některých dalších interpretů uvádí Goldhill (1984), s. 69-74, dále Goldhill (1986), s. 170-74, (1986b), (1990) a nejnověji, pokud vím, Seidensticker (2008).

<sup>483</sup> Easterling (1973), s. 3, 6, 5. V literární teorii tyto dva přístupy označuje například Rimmon-Kenan (2002), s. 33-35 jako teorie mimetické a sémiotické.

<sup>484</sup> K odlišení obou úrovní (i zkušenostních) na straně čtenáře a diváka srov. Pavis (2003), s. v. „Postava“, zejména s. 310-11 (= 4.b/ Postava „čtená“ a postava „viděná“) a s. v. „Situace vypovídání“, s. 379-380.

charakterizace, tak i případného ztotožnění, anebo se dopad masky (a dalších konvencí) prostě zmírňuje.<sup>485</sup>

Začít tedy můžeme onou vracející se a záměrně přemrštěnou otázkou L. C. Knightse, „Kolik dětí měla lady Macbeth?“, protože ukazuje na více problémů než jen na mimodramatické otázky, jak by se mohlo na první pohled zdát.<sup>486</sup> Easterling se v úvodu své jinak vyvážené studie spokojí s konstatováním, že dnes si už nikdo ve vztahu k řecké tragédii nepoloží podobnou otázku, že přeci víme, že postavy neexistují mimo hru, případně, jak dnes někdy zaznívá, existují jen na papíře.<sup>487</sup> Jistě, neprohánějí se kolem nás Hamletové ani Oidipové, ale tento problém se nevyčerpává pouhým ontologickým vymezením. Ostatně sama Easterling o něco dál v téže studii mluví o „zvláštním paradoxu“, že „postavy dramatu jsou často pocíťovány jako do jisté míry ‚reálnější‘ než osoby z masa a krve potkávané v každodenním životě.“<sup>488</sup> Podobnou tezi jako Easterling opakuje ve vztahu k Knightsově otázce i Seidensticker, podle něhož se pohybujeme na paradoxních hranicích „neúplné úplnosti“ (*incomplete completeness*),<sup>489</sup> protože postavy jsou na jedné straně nutně neúplné, na druhé straně je nám v tom rámci, který autor poskytuje, dáno vše, co potřebujeme vědět. Samozřejmě už zde se může objevit otázka, nakolik je rámec daný autorem pevný, nakolik v něm zůstáváme. Každopádně Seidenstickerova „neúplná úplnost“, která není ani zdaleka novinkou v literární teorii, kde se váže na problematiku fikčních světů, ve skutečnosti míří především proti oněm irelevantním otázkám kladeným postavám. Patrné to je v následné Seidenstickerově šalamounské radě, že bychom ve svém hledání „vlastností a motivací postav neměli klást otázky, které text nedovoluje, ale ani opomíjet otázky, ke kterým text podněcuje.“<sup>490</sup> Užitečnost této rady je poněkud sporná, i když se s ní znovu a znovu v různých podobách setkáváme. Tak například již zmíněný L. C. Knights říká, že „číst pozorně znamená, že hry samy nám řeknou, jak mají být čteny“.<sup>491</sup> Knightsovi tedy hry

---

<sup>485</sup> Určitou výjimku představuje Easterling (1990) v první části své studie (s. 83-90), kde se na základě Goffmanna a Elama pouští do problému divadelní zkušenosti.

<sup>486</sup> Celý název jeho důležitého eseje publikovaného v r. 1933 je: „How many children had lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism“; vycházím z vydání Knights (1946), s. 13-49. Provokativní otázka Knightse bývala někdy omylem připisována Bradleymu, proti kterému je namířena.

<sup>487</sup> Easterling (1990), s. 83. U Easterlingové (1973), s. 9 ještě můžeme číst: „... Odmítnutím takového druhu psychologické interpretace bychom se neměli zbavovat plné víry v Agamemnona jako skutečnou osobu.“

<sup>488</sup> Easterling (1990), s. 89.

<sup>489</sup> Seidensticker (2008), s. 344.

<sup>490</sup> Seidensticker (2008), s. 344-45.

<sup>491</sup> Knights (1946), s. 17.

řeknou, že mají být čteny „primárně jako básně“, že „úplnou odpověď“ získáme „přesným a sensitivním studiem Shakespearova zacházení s jazykem“.<sup>492</sup> Knightsem ovšem shakespearovská kritika ani „pozorné čtení“ rozhodně nekončí. Nemusíme se však vracet pouze k Knightsovi, protože něco podobného slyšíme v klasických studiích od Goulda, který rozhodně nemíří jen na starší shakespearovskou kritiku. Gould sice uvádí Bradleyovy kritické excesy, ale zároveň dodává, že jeho čtení vlastně nejde proti jádru Shakespearova textu; Bradley jen přehání něco, „co tam je“, co vyplývá z „textury Shakespearova jazyka“.<sup>493</sup> Jenže právě otázky „co tam je“ a s tím spojené interpretační důrazy, přehánění či nepřehánění, a rovněž otázka, co text dovoluje a co už nikoli, co hry říkají a co nikoli, to je, o čem tu běží.<sup>494</sup>

Proti jednoduchému škrtnutí otázek směřujících na postavy stojí Seymour Chatman, který celou věc posunuje o něco zajímavějším směrem: „Ale protože je jedna otázka lichá, znamená to, že jsou takové všechny otázky, které se týkají postav? ... Implikace a inference patří k interpretaci postavy stejně jako k interpretaci osnovy, tématu a dalších narativních prvků.“<sup>495</sup> Jedná se tedy o posunutí směrem od teoretického stanoviska k nám a k naší zkušenosti. Za pozornost stojí i vyústění Chatmanovy úvahy: „Velmi často si živě vybavujeme fikční postavy, ale ani jediné slovo textu, z něhož povstaly; vlastně si troufám říct, že si čtenáři obvykle pamatují postavy právě tímto způsobem. Je to právě médium, které se ‚ztrácí v šeru a nejistotě‘, jak říká Percy Lubbock, zatímco naše vzpomínka na Clarissu Harlowovou či Annu Kareninovou zůstává nezkalena.“<sup>496</sup> Přes tyto zatracované otázky se tak dostáváme k „mimetické smlouvě“ (Culler) nebo „mimetickému aspektu“, které tvoří jednu z rovin našeho konstruování postav a které v sobě potenciálně zahrnují výše uvedené přemrštěné otázky.<sup>497</sup> S touto rovinou lze samozřejmě manipulovat vzhledem ke konvencím i očekáváním a postava může být například autorem záměrně blokována jakožto „hlavní

---

<sup>492</sup> Knights (1946), s. 21-22. Na těchto stranách je také naznačen Knightsův kritický program.

<sup>493</sup> Gould (1978), s. 47. A opět podobně A. M. Dale (1969b), s. 278: „Jestliže chceme porozumět hře správně, měli bychom si uvědomit, kolik je dáno slovy dramatika a kolik je přidaného.“

<sup>494</sup> Například A. M. Dale (1964), xxvii říká o Admétovi: „Nevěřím, že krom *οσιότης* (10) měl Eurípidés nějaký zvláštní zájem na tom, jakým typem osoby je Admétos. Situace, do kterých ho děj uvádí, jsou příliš odlišné, než aby se mohla ukázat nebo být propracována jeho osobnost“. Jistě cítíme, a zástupy odlišných interpretací to dokazují, že „co tam je“ můžeme v *Alkéstidě* vnímat i přesně opačně.

<sup>495</sup> Chatman (2008), s. 122. Stanzel (2004), s. 204 k otázce po dětech lady Macbeth střízlivě říká, že „každý čtenář, který nebyl naučen takové spekulace potlačit, se jim automaticky oddává“.

<sup>496</sup> Chatman (2008), s. 125.

<sup>497</sup> Např. Culler (1975), s. 193.

totalizační síla fikce“ (opět Cullerovo spojení), avšak i manipulace nebo pokusy o škrtní postav tuto rovinu předpokládají, protože na ní je teprve nasvícena jak diference, tak i samotné procesy čtenářských konstrukcí.<sup>498</sup> Strukturalistická či jakákoli jiná kritika (ideologie) postav je oprávněná a užitečná, pokud ukáže, že se jedná právě o jednu z rovin a že v postavách fungují například i zájmy příběhu či diskursu, které my třeba unáhleně a jednostranně můžeme chápat jen jako výraz vnitřní psychologie postavy. Klasický příklad uvádí Barthes na několika místech svého „rozsekání“ Balzacovy novely: „Je na Sarrasinovi, zda se bude varováním neznámého řídit nebo zda jej nebude dbát... Sarrasine nicméně – a to je ze strukturního hlediska právě tak významné – vůbec nemá svobodnou možnost odmítnout Italovo varování; kdyby je totiž přijal a s celým dobrodružstvím přestal, neměli bychom žádný příběh. Jinými slovy, *Sarrasine je diskursem nucen jít na schůzku se Zambinellou: svoboda postavy je ovládána sebezáchovným pudem diskursu.*“<sup>499</sup> V podstatě k témuž problému a velmi podobnému příkladu se Barthes vrací v kapitole nadepsané „Postava a diskurs“, na níž v naší diskusi o postavách tragédie přímo navazuje Goldhill a adaptuje jeho příklady na *Oidipa*: Oidipús buď neslyší Teiresiovo varování, kým ve skutečnosti je, protože je vášnivý a arogantní (dáváme přednost psychologickému čtení), anebo je nemůže slyšet, aby příběh mohl pokračovat (tedy klademe důraz na diskurs).<sup>500</sup> V tomto bodě můžeme k zájmům příběhu připojit i další již zmíněné roviny, které se v postavách střetávají, jako například celkový jazykový kontext nebo rétorické (a jiné) konvence. Tak například v Klytaiméstřiných verších „Z ran chrlil krve prudký proud i postříkal / mne tmavorudou prškou rosy krvavé. / Však tak jest mi to vítáno, jak osení / když klíčí, vítána jest vláha nebeská“ (A. Ag. 1389-92, překl. Král [1902], s. 89) Gould zajímavě rozprostírá „perverzi a senzualitu“ Klytaiméstry z „psychologického“ charakteru postavy do

---

<sup>498</sup> Srov. Bílek (2003), s. 160-161.

<sup>499</sup> Barthes (2007), s. 226. Kurzíva původní.

<sup>500</sup> Barthes (2007), s. 300-301, Goldhill (1986), s. 173-174. Goldhill opakovaně cituje zhruba dvě strany z Barthesa, jak vidíme i u Goldhilla (1984), s. 167-168. Není zcela jasné, jaký moment konfrontace Oidipa a věštce má Goldhill na mysli. Pokud myslí onen věštčův závěrečný výbuch (v. 447-462), kloním se k možnosti, kterou po letech znovu nadhodil Knox (1980), že totiž Oidipús od v. 447 začíná odcházet a na scéně už není v momentě, kdy je explicitně zmíněn incest (v. 457-462). To je však jen detail a smysl barthesovského argumentu je jasný. Případně se můžeme obrátit na jiné zajímavé místo z *Oidipa*, na které upozorňuje Culler (2005), s. 34-37, kdy pro Oidipa je sice zásadní svědectví pastýře o počtu vrahů Laia (explicitně např. v. 836-7), ale právě na toto není pastýř nikdy dotázán. „Jeho závěr [tj. Oidipův závěr, že je vrahem Láia, J. Č.] není založen na nových důkazech vztahujících se k minulému činu, ale na působení významu, na propletení proroctví a požadavků narativní koherence“, shrnuje Culler (s. 36).

„poezie hry“, do „všech částí světa hry *Agamemnon*“,<sup>501</sup> do „celé řady takových intenzifikací jazyka“, které se neváží jen na jednu postavu, ale na celý svět hry *Agamemnon*. Pro změnu Dale, co se konvencí týče, nevidí rozdíl od Pagea žádnou „nestálost temperamentu“ Médeie v úvodní střídě vášnivého nářku a rozumné řeči, protože se jedná o konvenční kontrast mezi lyrickou a formální řečí a konvence vyžaduje, aby zvláště první řeč hlavní postavy byla posazena v mírném tónu.<sup>502</sup> V příkladech, které se v této diskusi nashromáždily, by bylo samozřejmě možné pokračovat, ale už nyní máme pokryty alespoň některé základní oblasti, kde může být jednoduchý psychologizující (portrétní) výklad vyvážen výkladem založeným na zákonitostech a logice textu, žánru, případně jazyka. Problém však nastává, pokud veškeré tyto poukazy na příběh (či obecněji diskurs), celkovou obraznost jazyka, konvence, rétoriku situace, dramatickou nutnost atd. končí samy v sobě. Už Easterling ve svém starším článku, k němuž je dnes podle Goldhillova svědectví spíše rezervovaná, trefně poznamenává na konto Daweových výkladů, že ačkoli dobře ukázal slabosti starých psychologizujících přístupů, nemá co nabídnout místo nich. Daweovi pak zůstává jen dramatická nutnost, která „posuzována sama sebou má velmi malý význam“, a tak nám nakonec nezbyvá, než se ptát, „k čemu jsou tyto dramatické efekty“.<sup>503</sup> Jinými slovy, tyto analýzy nám odhalují, jak je drama uděláno, ale zároveň postihují jen jednu rovinu fungování, z níž vypadáva percepce, která právě dává těmto formálním prvkům, či jak tuto skupinu nazveme, i jinou úroveň zvýznamňování – neukazuje se, že tyto prvky v sobě nesou vlastní překrývání. Pro vyjádření této dvouvrztažnosti můžeme použít zcela jednoduchý obecný princip „převratitelnosti hierarchií“ (*reversibility of hierarchies*) použitý Rimmon-Kenanovou: „V závislosti na prvku, na který čtenář zaměří svou pozornost, může v různých okamžicích zařadit dosažitelnou informaci pod různé hierarchie... Různé hierarchie mohou být ustaveny v různých čteních stejného textu, ale také v různých okamžicích v rámci téhož

---

<sup>501</sup> Gould (1978), s. 59. Goldhill (1986b), s. 165, ačkoli jeho výchozí pozice je poněkud odlišná a hlavní otázkou je možná motivace, činí něco podobného s Klytaiméstrou, která reaguje projevem smutku na lživou zprávu o Orestově smrti. Goldhill ji však rozprostírá o něco obecněji do „nejistoty jazyka *Oresteie*“. K dalšímu příkladu (*A. Ch.* 247-51) srov. Goldhill (1990), s. 106-108.

<sup>502</sup> Dale (1969b), s. 274. Z trochu jiného úhlu, ale vlastně s podobným výsledkem, se na tutéž pasáž dívá Gould (1978), 53-4. Ten se také (s. 55-57) vypořádává se *stichomythií* a následnými *rhésemi* mezi chůvou a Faidrou v *Hippolytovi* a mluví o „utvářejícím tlaku rétorické formy, která determinuje pohyb řeči více než jakýkoli dojem, že *tyto* argumenty jsou přirozené pro chůvu nebo že jsou vybrány, aby pronikly obranu *tohoto* oponenta“ (s. 56, kurzíva původní). Osobně jeho analýzu této části *Hippolyta* považuji za přehnanou.

<sup>503</sup> Easterling (1973), s. 15 a 5. Srov. zajímavou Cullerovu kritiku modelů Proppa, Greimase a Todorova (1975), s. 232-235.

čtení.<sup>504</sup> Tato reverzibilita podle Rimmon-Kenanové charakteristická jen pro běžné čtení, ale také pro literární kritiku a teorii. Tím se v podstatě legitimizuje podřízení toho či onoho prvku (v příkladu Rimmon-Kenanové se jedná o prioritu postav nebo děje) prvku jinému, a to na základě zaměření našeho studia. Zdánlivě banální kompromis pak ovšem utíná hrot univerzálnosti obou extrémních pozic. Rimmon-Kenan tak v kapitole věnované charakterizaci upřesňuje: „V podstatě každý prvek v textu může sloužit jako indikátor postavy, a naopak indikátory postavy (*character-indicators*) mohou stejně tak sloužit jiným účelům.“<sup>505</sup> V naší diskusi vztahující se na postavy tragédie k něčemu podobnému dochází Seidensticker. Uvědomuje si sice konvence a formální prvky řecké tragédie, připouští, že ne každý argument pronesený postavou nutně osvětluje její charakter, ale na druhé straně dodává, že „rétorika a individuální charakterizace se nutně nevylučují.“<sup>506</sup> Seidensticker tak přímo koriguje příklad Médeie uvedený Daleovou a Gouldem (viz výše).

Nutno ještě dodat, že argumenty problematizující charakterizaci postav nevycházejí jen z výše uvedených textových a formálně rétorických pozic. V několika případech je tato otázka navíc spojena s prostorem athénské divadla, který se tak stává překážkou individuálnímu vykreslení postav. Nikdo jistě nechce popírat, že prostor athénské divadla s sebou nese jinou divadelní zkušenost než moderní uzavřená divadla, což ostatně v této práci bylo již několikrát zdůrazněno. Nicméně i v poukazech na velký prostor Dionýsova divadla se můžeme setkat s jistou jednostranností tohoto důrazu; zopakujme navíc, že prostor a rozměry Dionýsova divadla nejsou dnes v převažujícím archeologickém chápání tak „obrovské“, jak se často udává.<sup>507</sup> Slyšíme tedy od Rehmy, že „ani hry ani prostor, ve kterém byly uváděny, nepodporují moderní pojetí, že individuální psychologie a odhalení charakteru jsou jádrem dramatu.“ Podobná sebejistota zaznívá o několik stránek dále: „... hraní v maskách a velké venkovní divadlo vnucovaly řeckému dramatu generické pojetí

---

<sup>504</sup> Rimmon-Kenan (2002), s. 38.

<sup>505</sup> Rimmon-Kenan (2002), s. 61.

<sup>506</sup> Seidensticker (2008), s. 342-343. Něco podobného je naznačeno už Arrowsmithem (1959), s. 37. Ten si je také vědom formální rétoriky a vlivu soudní praxe na tragédii, avšak zároveň dodává: „Ale je to formální a rétorická vášeň, za kterou můžeme zahlédnout, stejně jako musí zahlédnout soudce, osobní vášeň a skutečné motivy zamlžené rétorikou a často odhalené v jednání.“

<sup>507</sup> O „obrovských rozměrech hlediště“ mluví Veltruský (1994a), s. 80-81, v souvislosti se snahou tragédie, „aby jazyk převládl nad hercem a aby herecká postava vytvářená hercem byla do té míry abstraktní, že zůstane pod prahem vědomí jako pouhý, dost nezávažný, nositel funkce.“ Srov. též (v podobném duchu) Veltruského zmínky o funkci kostýmu a masky v řecké tragédii na s. 86 a 88. K dnešnímu střednějšímu chápání prostoru athénské divadla viz výše pozn. 145.



lidské existence. Postavy operovaly více na etické než psychologické úrovni...<sup>508</sup> I v souvislosti s prostorem a hraním v něm se tedy dostáváme k otázce úrovně. Opět nikdo nebude Rehmovi příliš namítat, že v takovém prostoru je herec především *speakerem*, že samozřejmě pracuje hlavně hlasem, že jazyk je v jistém smyslu dominantní atd., atd. Na druhé straně se však příliš lehce klade rovnítko mezi způsoby (re)prezentace a percepce, což konečně osvětlí poslední Rehmova teze: „Ať už byly reakce původního obecnstva jakékoli, nezdá se pravděpodobné, že by vycházely ze sledování detailních portrétů vysoce individualizovaných postav, ale spíše refletovaly celkové vzorce příběhu jako formované hercem, který většinou hrál více než jednu roli.“<sup>509</sup> Jestliže od téhož badatele slyšíme, že jedním z největších objevů řecké tragédie je pochopení imaginace obecnstva jakožto hlavního prostředku divadla, a že dokonce obecnstvo pozměňuje fyziognomii masky dle dané (resp. změněné) situace,<sup>510</sup> zdá se poněkud unáhlené, že je tato imaginace vylučována z vnímání postav. To, že obecnstvo nesleduje osobnostní nebo psychologické profily, neznamená, že se svým způsobem nepodílí na jejich vytváření, i když percipuje z pohybu řeči a dialogu.

I když můžeme na tomto místě dojít jen k podobně jednoduchému a kompromisnímu závěru, jaký je patrný už u Barthes, Cullera nebo dejme tomu i u Goldhilla, bylo zde nutné naznačit leckdy příliš horlivou snahu přesunout se od jednoduchého psychologizujícího čtení k teoretickým premisám, přičemž ani teorie, jak říká Frow, „neobjasňuje, jak fungují čtenářův zájem a touha ustavit postavy jako kvaziosoby; selhává ve vysvětlení afektivní síly imaginárních jednotek postavy.“<sup>511</sup> Kroužíme tedy stále v „magnetizačním poli Vlastního jména“, jak to označil Barthes. Pro něj je samozřejmě Vlastní jméno tím, proti čemu má moderní literatura bojovat, protože Vlastní jméno je spojeno s ideologií postav.<sup>512</sup> Ale tentýž Barthes hledá v postavě „opakovanou stopu“, něco, „co se znovu objeví“, a mluví rovněž o „osobnosti“ postavy, která je „stejně kombinatorická jako chuť nějakého pokrmu nebo buket určitého vína“.<sup>513</sup> A znovu tentýž Barthes vlastně hezky vystihuje proces konstruování postav, který byl jen stručně naznačen zde, a dodává, že vše záleží na tom, na jaké úrovni

---

<sup>508</sup> Rehm (1994), citace ze s. 38 a 49.

<sup>509</sup> Rehm (1994), s. 49. Herec jako *speaker* na s. 41, hlas nikoli tvář na s. 39.

<sup>510</sup> Rehm (1994), s. 41.

<sup>511</sup> Frow (2011), s. 173.

<sup>512</sup> Barthes (2007), s. 160: „Zastaralým aspektem románu není v současnosti romanesknost, nýbrž postava. To, co již nelze psát, je Vlastní jméno.“

<sup>513</sup> Barthes (2007), s. 156 a 113.

pojmenování se zastavíme, čili na jaký druh kritiky (nebo ideálně jejich kombinaci) se zaměříme.<sup>514</sup> A když už mluvíme o jménu, jistě nám o vnímání postav tragédií něco říkají názvy, pod nimiž se tragédie dochovaly, ať už jim tyto názvy dal kdokoli. Říkají nám ovšem rovněž něco o postřehnutí změny v dramaturgii a o vědomí větší zacílenosti na postavy, jak na to na příkladu Aischylových a Sofoklových tragédií už před padesáti lety poukázal Knox. Je ostatně zajímavé, že se v celé diskusi decentně mlčí o jeho svého času velmi vlivné koncepci sofoklovských postav, jak ji razil v knize *Heroic Temper*. Knoxova terminologie by v dnešním přediskursovaném diskursu byla patrně již nemyslitelná.<sup>515</sup>

Druhá část názvu této kapitoly (Rituální vzorce) odkazuje na schémata, která kolem *IT* roztáčí už konkrétnější interpretační aktivita. *IT* k tomu zřejmě svádí svou jasnou strukturou, svým prostorovým zasazením, opakující se kombinací retrospekce a prospekce oběti i celkovým užíváním rituálních motivů. Právě pro analýzy rituálního skeletu je pak typické, že se dostávají až k jakýmsi imanentním rituálním vzorcům, strukturujícím děj *IT*, které zároveň nepřímou proměňují postavy (a s nimi i autora) v pouhé „křižovatky, kde se něco děje“, použijeme-li zajímavá slova Lévi-Strausse.<sup>516</sup>

### 3. 3. 1. Taurská řeč

Ačkoli je v *IT* mýtus odsunut mimo běžný rámec řeckého světa, setkáváme se jen čtyřikrát s postavami Taurů, kterým je propůjčen hlas: dvakrát k tomu dochází v rámci tradičního a problematičtějšího prostředku „řeči posla“ a dvakrát se jen krátce objevuje postava vládce Thoanta. Taurové po většinu času zůstávají mimo scénický prostor, v němž jsou reprezentováni oltářem, chrámem a poněkud extravagantní obětní praxí. Samotná fyzická nepřítomnost v prostoru by nebyla až tak zajímavá, ale Taurové nejsou významně

---

<sup>514</sup> Barthes (2007), s. 322. Na s. 321 popisuje zmíněný proces slovy: „Vlastní jméno umožňuje osobě existovat mimo sémy, jejichž součtem je nicméně beze zbytku tvořena. Jakmile existuje nějaké jméno..., k němuž se sémy mohou sbíhat a na něž se mohou fixovat, stávají se z nich predikáty, induktory pravdy, a ze Jména se stává subjekt.“

<sup>515</sup> Knox (1964), k titulům her na s. 1-3. Co se terminologie týče, Knox mluví například o „představování tragického dilematu z hlediska *jednolitě osobnosti*“ (s. 3). Příčina jednání hrdinů je „*v nich samých, nikde jinde*“ (s. 5) a tragický hrdina „*činí rozhodnutí, která pramení z nejhlubší úrovně jeho individuální přirozenosti, jeho fysis*“ (s. 5). Jednotliví Sofoklovi hrdinové jsou charakterizováni „*jedinečností a živoucí osobností*“ (s. 9), hrdina je loajální jen „*své koncepci sebe sama*“ (s. 28) a je nucen „*vybrat si mezi vzdorem a ztrátou identity*“ (s. 36). Sofoklovi hrdinové jsou si zároveň plně vědomi své „*jedinečnosti a ostře diferencované individuality*“ (s. 38), atd. (Kurzíva doplněna).

<sup>516</sup> Lévi-Strauss (1978), s. 3-4.

zpřítomňování ani skrze hlavní postavy nebo sbor, i když právě pro hlavní postavy a od určité chvíle i pro sbor představují velmi konkrétní hrozbu. Pokud se o nich mluví, je pro ně i jejich zemi jednoduše používáno kolektivní označení *barbar(ský)* (v. 31, 629, 739, 775, 906, 1086, 1112 [sbor], 1400 [modlitba Ífigenie zprostředkovaná poslem]). Není překvapivé, že na dvou místech (v. 1170, 1422) takto označuje Taury a Tauridu i sám taurský vládce Thoás; v těchto dvou případech, vůči nimž funguje v. 1174 jako ironický doplněk (viz níže), se jedná o podobnou situaci, jakou vidíme i jinde v tragédii, například hned několikrát v *Peršanech* v přerušované řeči posla (namátkou: v. 255, 337, 391 [posel], 434 [Atossa]). Zvláštní uzavřený prostor Tauridy, který jsme viděli už ve sborových výstupech a který se táhne celou *IT*, zůstává po většinu času takřka bez Taurů; tedy přinejmenším bez těch mluvících.

### 3. 3. 1. 1. Taurská řeč manipulovaná

Když už se v jedné z posledních scén (v. 1153-1233) konečně objevuje Thoás, můžeme ze svižné *stichomýthie* (v. 1156-1221), která navíc od v. 1203 přechází v *antilabai*, složit něco jako „obraz“ nebo „rys“ této postavy? Celá konfrontace probíhá zcela v režii Ífigenie a představuje šikovnou manipulaci s nábožensko-rituálním jazykem, z níž vyvstává jasná podřízenost Thoanta. Ta je však patrná nejen na úrovni promluv, ale po celou dobu i scénicky. Už první slova Ífigenie totiž fungují v podstatě jako (scénický) příkaz. Ífigenie vycházející se soškou z chrámu ignoruje otázku udiveného Thoanta (jeho první reakce na tento výjev je přirozené  $\xi\alpha$ ), proč vynáší sošku, a místo odpovědi ho „zmrazí“ v určitém bodě před chrámem (v. 1159).<sup>517</sup> Na jeho druhou otázku si pro změnu rituálně (slovně) odplivne (v. 1161:  $\acute{\alpha}\pi\acute{\epsilon}\pi\tau\upsilon\sigma'$ ). Od třetí Thoantovy otázky, když už je kněžčíným podivným jednáním dostatečně podtržena závažnost situace a v prostoru viditelná její nadřazenost, může konečně začít (náboženská) manipulace. Thoás je od začátku veden k tomu (v. 1163:  $\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\theta\alpha\rho\acute{\alpha}\ \dots\ \tau\grave{\alpha}\ \theta\acute{\upsilon}\mu\alpha\tau'$ ), aby sám zařadil příčinu ( $\alpha\iota\tau\acute{\iota}\alpha$ ) podivuhodné události, totiž otočení se sošky, do náboženského rámce (v. 1168): Je tedy příčinou poskvrna ( $\tau\grave{o}\ \mu\acute{\upsilon}\sigma\omicron\varsigma$ ) těch

---

<sup>517</sup> Jen Schwinge (1968), s. 150 poznamenává, že se zde nezačíná slovem, ale divadlem, že už jen výjev Ífigenie vystupující se soškou šikovně směřuje další tok řeči. Schwinge podává skutečně důkladnou a kvalitní analýzu celé této *stichomýthie* (s. 150-160). I když považuji některá jeho tvrzení za přehnaná, musím přiznat, že díky němu jsem naopak korigoval některá svá přehlédnutí.

cizinců?<sup>518</sup> Je zajímavé, že pokud je Thoantovi řečeno, že „obraz bohyně se na [svém] místě otočil“ (v. 1165), pak jedinou jeho otázkou je, jestli se otočil sám od sebe nebo pohnutím země. Osobně v tom však nevidím typický „eurípidovský racionalismus“ jako Conacher.<sup>519</sup> Ten by bylo možné připustit, kdyby se Thoás vymknul ze zrovna nasazovaných otěží a dále už jen zpochybňoval samu možnost otočení sošky. Místo toho však vidíme jen to, že Thoás vůbec nebere v úvahu Ífigenii jako činitele; otočení sošky, o kterém se dovídá, je jednoduše fakt, který se nezpochybňuje, stejně jako se nezpochybňuje Ífigenie v roli kněžky. Jen je třeba zjistit, co je příčinou. V tomto příčinném řetězci je Thoantem zmíněná poskvrna (znovu v. 1178: μίαισμα) spojená po krátkém napínání s matkovraždou. Zde konečně zaznívá právě z úst barbara výše zmíněný roztomile ironický verš: „U Apollóna! Ani žádný barbar by se něčeho takového neopovážil“ (v. 1174). Ironie se zde přitom rozbíhá dvěma, spíše však třemi směry: Apollón je bohem, který k takovému činu, minimálně z Orestova pohledu, dal podnět (v. 975). (Sebe)označení barbar zde míří především na Řeky, nikoli na barbary. Pohoršuje se postava, pro kterou jsou v pořádku lidské oběti, ale naprosto nemyslitelným činem je matkovražda.<sup>520</sup> Pro Thoanta, potažmo Taury, představuje tento čin zcela novou, neznámou situaci a zde se také naplno rozvíjí podřízenost vládce ve vztahu ke kněžce a ještě více se otevírá prostor pro manipulaci. „Řekni, co tedy mám dělat s těmi cizinci?“ Ífigenie by si nemohla přát lepší otázku: „Je nutné ctít předepsaný (ustavený) zákon (τὸν νόμον... τὸν προκείμενον)“ (v. 1189). Ale tento zákon, jak hned vidíme z jejího zacházení s ním, je přes deklarovanou danost vlastně dosti flexibilní: nutnost očisty a její určitá rituální podoba je upravována a využívána podle potřeb plánu. Pokaždé, když se Thoás snaží být v tomto směru iniciativní (v. 1190, 1196), je třeba ho rychle odvést jiným směrem<sup>521</sup>. Je třeba nahradit Thoantův νόμος, čili meč a očistné skrápění (v. 1190), očistou mořským proudem, a když už mořským proudem, tak rozhodně ne tím, který doléhá k chrámu (což je mimochodem pro nás i diváky zajímavá novinka). „Veď je, kam potřebuješ. Rozhodně nechci vidět to, o čem se

---

<sup>518</sup> Mertlík (1986), s. 152 chybně překládá μύσος ve v. 1168 jako „odpor k cizincům“. Patrně tedy zaměnil τὸ μίσος a τὸ μύσος. Sedláček (1923) překládá o něco přesněji jako „zločin“. V tomto kontextu by však měl být zachován význam, který nese označení pro poskvrnění.

<sup>519</sup> Conacher (1967), s. 309.

<sup>520</sup> Např. Stroh (1949) ad 1174 vidí tento verš především v jedné výpovědní úrovni: Zděšení Thoanta ostře ukazuje zavrženíhodnost Orestova skutku.

<sup>521</sup> Schwinge (1968), s. 155.

nesmí [ani] mluvit“, zaznívá po několika verších z úst Thoanta (v. 1198)<sup>522</sup>. Moment těsně před přechodem k *antilabai* představuje zarámování kompozice této části *stichomýthie*, která začala Thoantovou udivenou otázkou. Po „vysvětlování“, které znamenalo otevření prostoru pro únikový plán, je vládce znovu ujištěn, že nebytí takové poskvrny, Ífigenie by nikdy nevzala sošku z podstavce. Thoás dostává konečně jasnou odpověď a z jeho úst zaznívá pro diváky, čtenáře, ale i samotnou Ífigenii neúmyslně ironická pochvala: „Tvá zbožnost a prozíravost je jedinečná“ (v. 1202). Jedinečně využitá, mohli bychom dodat.

Od v. 1203 je celá scéna ještě zrychlena už zmíněnou formou *antilabai*. V tomto bodě považuji za poněkud přehnané vysvětlení, se kterým přichází Schwinge, podle něhož si Ífigenie začala užívat svůj předchozí úspěch, a proto si s Thoantem hraje jako s loutkou.<sup>523</sup> Tento přechod má prozaičtější vysvětlení: zrychlená forma umožňuje zvýraznit a dotáhnout už proběhnuvší podřízení a dále vykreslit Thoanta jako „nadšeného a ochotného pomocníka, který pohotově, bez jakéhokoli zaváhání, souhlasí s každým požadavkem Ífigenie.“<sup>524</sup> Pomyslná síť Ífigenie se v této krátké části rozprostírá ještě o něco širěji. Už se nejedná o oklamání – přesvědčení Thoanta, ale o jeho zapojení do rituálu očišťování (v. 1215b Thoás výmluvně: τί χοῖμα δω̄;), o další ze série manipulací (na příkaz Ífigenie se zahaluje právě ve chvíli, kdy z chrámu vycházejí oba poskvrnění, taktéž zahalení cizinci [v. 1217b Thoás opět: τί χοῖ με δω̄;]). Ífigenie ostatně manipuluje celou taurskou obcí, která se má na základě podobného příkazu chránit před poskvrnou tím, že nikdo nebude vycházet z domu. Stejně rychle, jako jsou tyto příkazy vyslovovány, posílá Thoás němé postavy jednou do *skéné* (v. 1205b), podruhé mimo scénu (v. 1211b), aby je plnily; rychlost tedy není omezena jen na slovní formu, ale rušno je i v *orchéstré*. Rehmovou terminologií bychom mohli říci, že Ífigenie postupně ovládá jak prostor scénický („zmražený“ Thoás před chrámem) a mimoscénický (příkaz spoutání cizinců v chrámu, jejich zahalení a vyvedení, v. 1204), tak i vzdálený (příkaz, aby nikdo z Taurů nevycházel z domu, v. 1210). Ironickou tečkou za celou *stichomýthii* a postupně potvrzovanou převahou Ífigenie je Thoantovo jednoslovné *συνεύχομαι* (v. 1221b), kterým odpovídá na její dvojznačné přání. Volněji a s vědomím kulturních diferencí bychom tuto tečku mohli překládat jako „amen“, čímž by se alespoň

---

<sup>522</sup> Sedláček (1923), a tedy i Mertlík (1986), překládají τῶρονθ' zavádějícím způsobem jako „tajemství“. Věta „Jdi, kam si přeješ – nerad vidím tajemství“ (Mertlík; Sedláček: „Jen jdi, kam chceš; nerad vidím tajemství“), nedává dost dobře smysl a není z ní zrovna jasné, že se jedná o rituály, o nichž se nesmí mluvit.

<sup>523</sup> Schwinge (1968), s. 156-7.

<sup>524</sup> Takto vztahuje formu k charakterizaci Thoanta Hogan (1997), s. 118 ve své doktorské práci o *antilabé*.

částečně podržela svižnost poslední výměny a její vtip: Ífigenie: „Ať dopadne toto očišťování, jak já chci“; Thoás: „Amen“.<sup>525</sup> Konečné vítězství Ífigenie je poté demonstrováno zahalením Thoanta a procesím, které ona vede ze scénického prostoru a které snad mohlo divákům evokovat dva rituály: rituál *plyntéria* a rituál založení kultu, který spočíval v přenášení sochy z jednoho chrámu do nového za doprovodu procesí, přičemž skutečným cílem postav je právě rituál založení kultu.<sup>526</sup>

Každá, byť sebestručnější analýza pochopitelně znamená retardaci takové svižné scény. Otázkou je, jestli nám toto zpomalení řeklo něco o postavách. Je zřejmé, že takto krátká pasáž, obecně vzato, nemůže poskytnout důkladné vykreslení postavy a zjevně to ani není jejím primárním cílem, lze-li tedy mluvit o primárních (například posunutí děje) a dalších cílech. Na druhé straně ani rétorika či konvence, ani primární či jakékoli jiné zacílení jednotlivých scén není prosto efektu na úrovni postav, jak už bylo ostatně řečeno výše. Stejně tak v naší *stichomýthii* můžeme zachytit jakýsi efekt v podobě určitého rysu postavy. Předně mám za to, že se efekt v této scéně přesouvá spíše na stranu Thoanta. V případě Ífigenie se zde totiž naplňuje především scénář typu „a jak řekla, tak i udělala“, jakkoli je jeho režie zcela v jejich rukou a jakkoli je to scénář efektní a v posledku i efektivní. Ífigenii „v akci“ by bylo možné vidět už ve *stichomýthii* s Orestem, kde celý tento scénář splétá, kde Orestovi, divákům a potažmo nám vcelku podrobně (v. 1029-49) osvětluje svůj nový plán (v. 1029: ἐξεύρημα) a svůj trik (v. 1031: σοφισμα). Dlouho však byl očekáván vládce definovaný v prologu (v. 31-33) na způsob epického epiteta, které v kontextu Tauridy neevokovalo ani tak Achillea, jako spíše nějakou mlhavou postavu protivníka na pomezí mýtu a motivů z lidových výprávění, jaké se objevují v cyklech známých mýtických „čističů“ Hérakla a Thésea; Thoás je v dosavadním průběhu *IT* zmíněn pětkrát, z toho čtyřikrát, pokaždé z úst řeckých postav, figuruje jako hrozba v pozadí.<sup>527</sup> Převažujícím efektem *stichomýthie* však je, že Thoás ztrácí možný nátěr epického či barbarského monstra a spíše než rychlostí nohou zaujme rychlostí, s jakou se podřizuje Ífigenii. Právě zde se pak ukazuje efekt nejzajímavější: je to paradoxně Thoantova *sui generis* zbožnost, jeho důvěra v kněžku a její instituci, a snad

<sup>525</sup> Ačkoli tedy „amen“ nepatří do řeckého slovníku pátého století, přesto mi připadá vhodnější než možné opisy typu „S tebou se za to modlím“, „připojuji se k [tvé] modlitbě“, „Také já si přeji to“ (Mertlík), „Toť přání mé“ (Sedláček). „Amen“ jsem našel také v překladu Kovace (1999).

<sup>526</sup> Sourvinou-Inwood (2003), s. 302-3. Srov. zejména Wolf (1992), s. 317-18, který výstižně mluví o hře klamavého triku na jedné straně a „skutečném“ efektu, který je obsažen v rituálním materiálu.

<sup>527</sup> V. 109 (kolektivní βασιλεῦσιν, mluví Pyladés), 333 (jako ἄναξ, mluví pastýř), 741, 996, 1020 (jako τύραννος, mluví Orestés – Ífigenia – Orestés), 1047 (jako ἄναξ, mluví Orestés).

dokonce i osobní náklonnost (v. 1213b), které umožňují jeho oklamání a podřízení.<sup>528</sup> V podstatě pozitivní hodnocení Thoanta se objevuje i v dalších (možná dokonce ve většině) kritických pojednáních a v některých případech vede i k tomu, že je třetí Thoantův verš v této hře (v. 1155) považován za pozdější interpolaci.<sup>529</sup> Pochopitelně i zde můžeme hledat vysvětlení v duchu nějakého schématu nebo vzorce, jak bylo naznačeno v obecné diskusi výše. Například Kitto řadí *IT* do poměrně nesourodé kolony tragikomedii (spolu s *Alkéstidou*, *Iónem* a *Helenou*), které jsou podle něho založeny především na fikci, vzrušujícím ději a jeho zvratech, a proto v nich charakterizace ani nemůže být výrazněji důležitá a je hlavně jakousi dekorací. O postavě Thoanta pak říká, že nejde nad rámec toho, co od něj tato scéna očekává (je „mile a nečekaně ohleduplný“), a o něco dříve ještě Kitto upřesňuje, že Thoás musí být, stejně jako Theoklymenos v *Heleně*, konvenčně zbožný.<sup>530</sup> Striktně vzato, naše scéna očekává jen to, že se děj posune dál, čímž ale není dán směr tohoto posunu. Rozhodně není (nutně) očekáván ohleduplný vládce. Pokud bychom vycházeli z Kittova pojetí tragikomedii, tak už zde by se mohl hezky uplatnit zvrát v podobě očekávání mařeného například zatvrzelým králem či jiná variace, jakou bychom případně ještě mohli vymyslet. Jako problematické se nakonec ukazuje i spojení „konvenčně zbožný“; ve výsledku je přeci jen značný rozdíl mezi zbožností Theoklymena a Thoanta. Kittovo vysvětlení se soustředí na požadavky děje (ale už ve vztahu k jeho vlastnímu pojetí není zcela konzistentní), avšak neminimalizuje a ani nemůže minimalizovat efekt v podobě alespoň stručně načrtnuté charakterizace. Jedná se o vysvětlení na jedné z úrovní hierarchie, o které byla řeč výše, s níž můžeme a nemusíme souhlasit. Komplikovanost interpretačních projekcí do jednotlivých hierarchií ostatně dobře ukazují jiné dva momenty v *IT*, v nichž Ífigenie vlastně vypovídá o Thoantovi. Předem je nutno dodat, že se jedná o momenty, které jsou lehce přehlédnutelné v divadle, a proto přístupné spíše skrze textově

---

<sup>528</sup> Thoantovu zbožnost a podřízenost kněžské autoritě zdůrazňuje také Zeitlin (2011), s. 451.

<sup>529</sup> Například Sedláček (1923), s. 392, ve své charakterizaci postav píše: „I král Thoas při svém vnějším nátěru barbarském je diváku osobou sympatickou“. Verš 1155 (Thoás: „Už [jejich] těla září ohněm v nejnvtitnější svatyni?“) považují za interpolaci Page, Diggle, Kovacs, Cropp. Podle Croppa (2000) ad 1155 je tato podivně vyjádřená interpolace motivována snahou o zdůraznění krvelačnosti Thoanta. Tento verš zůstává ve starších edicích a českých překladech. Záleží samozřejmě na interpretačním důrazu, nicméně ve srovnání s v. 1429-30, kde se mluví o svržení ze skály nebo nabodnutí na kůly, se zde může jednat v podstatě o nevinnou otázku, v jaké fázi se nachází oběť. To připouští i Kyriakou (2006) ad 1153-55, i když ji připadá zvláštní, že se Thoás ptá na přípravné rituály (κατήοξατο) a jedním dechem na hořící těla na oltáři. Nechává však ve hře obě možnosti. Z moderních edic verš ponechává Sansone (1981).

<sup>530</sup> Kitto (1961), s. 326. Obecné charakteristiky tragikomedii jsou roztroušeny v průběhu celé kapitoly na s. 309-327. Kitto také používá terminologii efektu, ale spíše v jiném smyslu, než je používána zde.

zaměřenou analýzu. Ještě před samotnou *anagnórisi* slibuje Ífigenie, že propustí Pylada, aby ten mohl výměnou za záchranu (původně slíbenou Orestovi) doručit do Argu její dopis. Na Orestovu opodstatněnou otázku (v. 741) „A vládce s tímhle bude souhlasit?“ odpovídá (v. 742): „Ano, toho přesvědčím a [jeho, tj. Pylada] sama na palubu nalodím.“ S druhým momentem se setkáváme těsně před spřádáním plánu. Orestés (v. 1020) nadhazuje jako možnost zabití Thoanta, ale z úst Ífigenie se mu dostává pokárání, protože navrhl vraždu hostitele (v. 1021: ξενοφονεῖν). Oba momenty jsou zpětně interpretovatelné z hlediska naší *stichomýthie*: I přesto, že Thoás představuje hrozbu, je už dříve naznačeno, že vládce není monstrum, tím méně nepřekonatelné, ba dokonce že vůči Ífigenii stojí spíše v podřízené pozici. Že je Thoás označen jako ξένοσ, je v podstatě stejně ironické jako obraz ohleduplného a zbožného Thoanta ve *stichomýthii*. Jistě, z hlediska důrazu na postavy se objeví v takové interpretaci různé další variace, jako například otázka, nakolik (a jestli vůbec) si je Ífigenie vlastně jista svou přesvědčivostí, případně co si počít s tím, že tuto jistotu později ztrácí.<sup>531</sup> Oba momenty jsou však na druhé straně interpretovatelné z hlediska děje bez výraznějšího efektu vzhledem k postavám: Orestova otázka stran vládcova souhlasu musí padnout a Ífigenie na ni musí odpovědět kladně, protože jinak se nedostaneme ani k přísaze, nemluvě o *anagnórisi*. Souhlas s vraždou vládce, tak jak ji navrhuje Orestés, by zas pro změnu předpokládal nějaký podobně bizarní plán, s jakým se setkáváme například v *Orestovi*. Právě v těchto dvou momentech považuji za mnohem přirozenější uplatňovat výklad z hlediska děje à la Kitto; je to rozhodně odůvodněnější než v případě naší *stichomýthie*. A přesto, jsou-li tyto momenty zachyceny, mohou za sebou zanechávat jistá rezidua, na která se navážou budoucí efekty.

Můžeme uvést alespoň ještě jedno vysvětlení, a to prostřednictvím schématu, s nímž přichází Hall. Podle ní jednoduše sledujeme stereotypní vzorec *amathia*, v němž řecké postavy (Hall

---

<sup>531</sup> Klasickým kamenem úrazu se stane v. 742. Je pronesen sebejistě, nebo je zde zaváhání? Jakkoli se taková otázka může zdát zvláštní, obě možnosti (stejně jako možnost bezpříznakovou) nacházíme v edicích a překladech. Ono mimo verš stojící a nemetrické ναί a za ním předpokládaná pauza tedy vyjadřuje pochybnosti a zaváhání Ífigenie například podle Flagga (1889) ad 742, Platnauera (1938) ad 742, Strohma (1949) ad 742 a v překladu a scénické poznámce Šimáčka (1895): „(Rozmýšlí se; pak:) Snad; přemluví ho...“. Soudě podle poznámky Paleye (1860) ad 742 přišel s touto interpretací jako první Hermann (1833). Na druhé straně Murray (1915) jde zase příliš daleko přesně opačným směrem, když překládá „Yes: I can bend the King...“. [Jednoduše se zde znovu ukazuje několikrát již zmíněný problém text versus hlas (potažmo herec).] Podobná jednoslabičná libůstka se objevuje už v polemice Goldhilla s Taplinem: Goldhill (1986), s. 284-5, kritizoval Taplina (*GTA*), s. 121, že do Dionýsova ἄ v *Bakchantkách* (v. 810) vnáší vlastní psychologickou projekci, aby následně ukázal Wiles (1987), s. 144-5, že sám Goldhill na jiných místech takovou projekční strategii používá také.



zde má na mysli Ífigenii a Helenu) demonstrují svou intelektuální převahu nad barbarskými nepřáteli.<sup>532</sup> Převaha jedné postavy nad druhou je zde, jak jsme viděli, skutečně dobře patrná. Pokud však budeme důslední, musíme dodat, že se jedná spíše o *amathii* ve smyslu nedostatku informací na jedné straně a manipulaci či přímo utváření řetězce informací na straně druhé, tedy nikoli o zjednodušený protiklad barbarská hloupost či tupost (Hall překládá slovem *stupidity*) versus inteligence. Totéž platí o aplikaci kolektivních etnických kategorií. Zaprvé, Hall přehlíží zmíněný ironický efekt verše 1174, který vrhá zajímavé světlo nejen na matkovražděný čin, o kterém už byla řeč, ale rovněž na použití tohoto činu jako triku. Zadruhé, v použití takového triku a v jeho rozvinutí náboženským slovníkem se vposledku neukazuje ani tak schéma (inteligentní) Řek versus (tupý) barbar, ale spíše žena versus muž; minimálně Orestés se o tom vyjadřuje naprosto explicitně v momentě, kdy Ífigenie přichází s nápadem využít jeho trápení jako lest: „Obratné jsou ženy ve vymýšlení triků“ (v. 1032: δειναὶ γὰρ αἱ γυναῖκες εὐρίσκουσιν τέχνας).

Vrátíme-li se však zpět k efektu stichomýthie v podobě *sui generis* zbožnosti, domnívám se, že tento efekt není v rámci *IT* izolovaný, protože se objevuje i ve dvou „poslovských“ řečech, zajímavým způsobem však především v té první, na kterou se nyní krátce zaměříme.

### 3. 3. 1. 2. Taurská řeč jako reportáž

Pastýřova *rhésis* (v. 260-339) oznamuje zajetí Oresta s Pyladem, takže v podstatě vnáší zápletku; to je to nejbanálnější a zároveň nejméně problematické, co o této „scéně“ můžeme říci. V aristotelské kategorizaci má celá tato část jakousi zvláštní dvojí vztažnost, ať už zamýšlenou či nikoli. Na jedné straně je součástí hlavní *osnovy*: Orestés byl zajat.<sup>533</sup> Zároveň se však jedná také o vedlejší epizodu, která se má k ději vztahovat, být přiměřená, vyhovující (*Poet.* xvii, 1455b13: ὅπως δὲ ἔσται οὐκ εἶα τὰ ἐπεισόδια), ačkoli ze samotného děje nutně nevyplývá: Orestés byl zajat kvůli svému šílenství (xvii, 1455b14: ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη), ale mohl být chycen i z jiného důvodu. Už u Aristotela tak vidíme proměnlivou síť vztahů mezi osnovou a epizodami. Celý vztah by se na pomyslné síti samozřejmě posunul a uspořádal

---

<sup>532</sup> Hall (1989), s. 122.

<sup>533</sup> Mráz (1996) překládá τὸ καθόλου jako *osnovu*, což mu umožňuje vhodně odlišit ὁ μῦθος. Halliwell (1995) překládá „general structure“ podobně jako už před ním Else (1957) „general outline“. K Aristotelovu shrnutí *IT* (*Poet.* xvii, 1455b3-12) srov. zejména Belfiore (1992), s. 360-66, která Aristotela srovnává s moderními shrnutími, díky čemuž vystupují zajímavé rozdíly v důrazech na děj a charakterizaci.

jinak, kdyby v hlavní osnově nefigurovalo chycení Oresta. Z hlediska děje by bylo pochopitelně možné tuto scénu analyzovat i jiným a určitě podrobnějším způsobem. Aristotelés zde však byl uveden nejen proto, že je první, kdo právě v souvislosti s touto scénou takové vztahy naznačil, ale také proto, že už tímto naznačením ukazuje nutnou selekci a určitý směr kladení důrazu. Protože má pro něj tato pasáž význam především jako dějový šev, posunuje do jejího centra právě šílení Oresta (v. 281-300). To skutečně zaujímá ústřední postavení v pastýřově jistě i vizuálně expresivní naraci, ale je určitě zajímavé i z jiných důvodů než jen jako prostředek dějového švu. Pro nás minimálně tím, že ukazuje opět invenční práci s tradičním faktem, jakým je pronásledování Oresta Líticemi. Ty jsou zde zcela samozřejmě internalizované stejně jako v závěru *Choéforoi* (od v. 1048) nebo ještě v mnohem větší míře v *Orestovi*. Avšak fakt, že jsou viděny jen Orestem, ještě neubírá na jejich skutečnosti a hrůznosti. Proto i následné zabíjení dobytka nepůsobí v kontextu pronásledování Erínyemi tak ostudně jako v případě Aianta, i když je třeba zároveň přiznat, že tato pasáž evokující právě sofoklovského hrdinu má na našem místě i jistý komický efekt v podobě zděšené reakce taurských pastýřů, kteří se náhle probrali ze svého šoku. Zvnitřněné Erínye také pomáhají vytvářet propast mezi diváky na straně jedné, kteří je i bez jakéhokoli jmenování identifikují, a postavami v Tauridě na straně druhé, které stejně tak samozřejmě nevědí, jak si ať už viděný nebo zprostředkovaný obraz šílenství vykládat.<sup>534</sup> Že právě tento obraz zaujal, dokládá hned po *rhési* posla replika sboru, přičemž je v tomto smyslu lhostejné, budeme-li následovat rukopisné  $\phi\alpha\nu\acute{\epsilon}\nu\theta'$  nebo konjekturu  $\mu\alpha\nu\acute{\epsilon}\nu\theta'$ , protože údiv se stále vztahuje k Orestovým kouskům na pobřeží (v. 340-341). Pro změnu psychology zabývající se uměním by mohl zaujmout třetí a nejpropracovanější obraz Erínye, která, jak zděšeně volá Orestés, „plive oheň a chuchvalce krve, / mává křídly, v náruči drží moji matku, to kamenné břemeno, / a chystá se ji na mě vrhnout“ (v. 288-90).<sup>535</sup>

---

<sup>534</sup> Oproti většině editorů považuji verše 294 a 299 za interpolace. Není jednoduše důvod, aby pastýř věděl, že se Orestés potýká s Erínyemi. Pokud vím, jen Cropp (2000) přijímá tyto zásahy Wilamowitza a Westa a oba verše athetuje.

<sup>535</sup> Šimáčkovi (1895) se podařilo v překladu vyjádřit, že tato Erínye je pro Oresta děsivá tím, že se k němu přibližuje („... sem křídly vesluje a matku drží mou / v své náruči...“). Podobně se to podařilo v angličtině Lattimorovi (1973), „... swoops over me on beating wings.“ Více než potenciální psychologové nás však interpretací této pasáže překvapí Zeitlin (2006), s. 214: „Stejně jako sen Ífigenie i Orestova halucinace má varovný aspekt, který ani on, ani ona nerozpoznávají. Vždyť kdo jiný je tato Erínye držící jeho matku v náruči a připravená ho zabít než právě Ífigenie, náhradnice své matky? A co on dělá na pobřeží jiného, než že znovu opakuje své dřívější násilí proti rozezleným ženám, ačkoli ve svém šílenství místo nich zasahuje zvířata?“ Tentýž obraz pak na stejné straně Zeitlin vztahuje i na Ífigenii nesoucí v náruči sošku

Přes více méně ústřední polohu, jakou Orestova vidění zauímají, to však není jen Orestés s Pyladem, kdo v této pasáži hraje důležitou roli. Stejně tak zajímavé je jejich narativní okolí a vůbec způsob zaostřování této části, topika, v jejímž rámci je rozvíjen tradiční fakt, dále pak postavy taurských pastýřů a konečně opět i vedlejší efekt pastýřovy řeči. Tato řeč nám totiž neposkytuje jen informaci o tom, co se událo na pobřeží, ale rovněž obecnější vhled do světa vzdáleného prostoru, který, jak jsme viděli při analýzách sboru, je v *IT* úzce spojen se scénickým prostorem i s celkovou interpretací *IT*.

Na tomto místě je však třeba alespoň stručně zmínit, že pohled na konvenci poslovských řečí (*messenger speech*) byl v poslední době poměrně výrazně přehodnocen, a to jak s pozitivním, tak negativním důsledkem. Ve starších výkladech převažuje pojetí „řeči posla“ jako určitého objektivního prvku, jako nezúčastněné řeči pozorovatele, případně, jak jsme viděli v případě Veltruského výkladu krajní monologičnosti, se objevuje i teze, že se vlastně jedná o poznámky pronášené samotným autorem – anonymní posel zde tedy kryje autora.<sup>536</sup> Objektivita posla, případně i fakt, že kryje autora, pak přímo souvisí s předpokládanou absencí jeho individuality. Jako jeden z mnohých to vyjadřuje Rehm, když říká, že „poslova řeč vyžaduje, aby ‚Já‘ zcela ustoupilo ve prospěch ‚tam‘“. <sup>537</sup> Oproti tomuto chápání se zejména pod vlivem naratologie začíná prosazovat názor, že „vyprávění v první osobě nemůže být než osobní a subjektivní“, a dále: „Už samotný fakt, že [diváci vidí] události skrze oči někoho jiného, někoho, kdo byl navíc zapleten do událostí, znamená, že je jim předložena zaujatá verze.“<sup>538</sup> Dnes je tedy patrná tendence zařadit posla mezi další postavy fikčního světa a do obecné zaujatosti a rétorické kvality veškeré řeči v tragédii.<sup>539</sup> Sympatické

---

Artemidy, která tak vyvažuje fantasmatickou Erínyi držící v náručí matku. V obou studiích Zeitlinové (2005), (2011), které věnuje přímo *IT*, je celá řada zajímavých postřehů, obě však zároveň ukazují, že autorka takřikajíc neví, kdy přestat, a sklouzává často do čiré textuality.

<sup>536</sup> Veltruský (1999), s. 62.

<sup>537</sup> Rehm (1994), s. 61.

<sup>538</sup> De Jong (1991), s. 68-9. Protože de Jong jde ve své monografii bez větších okolků takřikajíc na věc, tedy do naratologických klasifikací, představují Barrett (2002), s. 1-22 a Perris (2011) vhodné uvedení do problematiky postavy posla a jeho řeči v tragédii. Barrettův směr se přitom od de Jongové odlišuje tím, že mu nejde ani tak o další klasifikace jako spíše o otázku, proč vlastně posel provokuje zdání objektivity. Perris (2011) pro změnu usiluje o určitou definici, která by vnesla jasno do konvence posla, a postupuje zejména na základě shrnujícího přehledu a kritiky předchozích pojetí. Ačkoli nenabízí jasnou definici, izoluje alespoň základní charakteristiky konvence (vyprávění, „novinky“, *offstage* události, model mluvčí-adresát a status očitého svědka). Vcelku lákavý, i když jistě neprosaditelný, je Perrisův návrh, abychom nemluvili o *poslovi*, ale spíše o *reportérovi*.

<sup>539</sup> Srov. Barrett (2002), s. 15. Perris (2011), s. 3: „... Každá postava, ať už anonymní nebo jmenovaná, je ‚zapojena do jednání dramatu‘. Jestliže je vyprávění pro řeckou tragédii určitým způsobem esenciální, pak jistě ti, kteří vyprávějí, jsou dokonce více zapojeni – ať už to je jejich ‚funkce v dramatu‘, či nikoli.“

je, že individualita posla není brána jako neproměnné dogma a tito autoři si naopak všímají, že v řeči posla je často patrná tendence ztrácet se v pozadí a že tedy, jak říká de Jong, „existují rozdíly v míře, v jaké se ‚Já‘/‚my‘ stává v příběhu viditelné.“<sup>540</sup> Přesto se i zde můžeme setkat s určitým extrémem „individuality“, a to zejména v případě přímých řečí. Přímá řeč, která se jako určitý „dramatický“ prvek tak často objevuje v poslovských řečech u Eurípida, je podle de Jongové závislá právě na postavě mluvčího, na poslovi, který „rozhoduje, co je podstatné, a tedy koho a co bude citovat nebo necitovat.“<sup>541</sup> Taková teze nám ovšem příliš nepomůže v analýze konkrétních míst, jak hned uvidíme v případě našeho pastýře.

Problém netkví ani tak v jednotlivých klasifikacích jako spíše v otázce, jak s nimi v dané situaci nakládat. Můžeme například bez výhrad souhlasit s de Jongovou, že právě řeč taurského pastýře představuje na pomyslné škále onen krajní typ, kdy individualita pastýře zůstává celou dobu silně zaostřena a důraz na „já“ / „my“ (= pastýři) převažuje nad „on“/„oni“.<sup>542</sup> Jednostranný je však její závěr, že prominence pastýře-posla je funkční v tom smyslu, že má Ífigenii jasně ukázat znamenitost dvou Řeků, kteří byli jen s velkými obtížemi přemoženi, což z nich navíc v očích pastýře-posla činí vhodnou oběť (v. 336-9). Dodejme, že pastýř zde projikuje smysl této vhodnosti do Ífigenie: předpokládá, že z pohledu Ífigenie je tato oběťina patřičná tím, že řádně umožní splatit Řecku její vlastní vraždu v Aulidě.<sup>543</sup> Pokud bychom se soustředili jen na samotný boj pastýřů s Řeky, mohli bychom s výkladem de Jongové do jisté míry souhlasit a narozdíl od stichomýthie uvedené výše bychom zde bez větších problémů mohli aplikovat i další schéma Hallové, totiž schéma *andreia*.<sup>544</sup> Avšak vzhledem k tomu, že je nerovný zápas prostředkovan až od v. 301, představuje taková funkční interpretace jisté ochuzení. Od v. 301 jsou pastýři takříkajíc ve vleku řeckých postav. Musí reagovat na něco, co sami nemají ve své moci (podobně jako Thoás musí reagovat na

---

<sup>540</sup> De Jong (1991), s. 5. Srov. Barrett (2002), s. 74-96.

<sup>541</sup> De Jong (1991), s. 134. V duchu mimodramatických nebo mimoliterárních otázek, které byly zmíněny v obecné diskusi výše, se Barrett (2002), s. 82 pozn. 43 například ptá, jestli byl dům Adméta a Alkéstidy tak malý, že služka mohla vše sledovat z jednoho bodu, anebo jestli naopak následovala Alkéstidu z místnosti do místnosti.

<sup>542</sup> De Jong (1991), s. 6-7 člení oba důrazy do dvou sloupců.

<sup>543</sup> V tomto dovětku pastýře (v. 336-9) jsou vedle sebe opět zajímavě postaveny různé významy v obětní terminologii σφάγια: εὐχου (ἠύχου Mekler, Diggle, Sansone) δὲ τοιάδ', ὧ νεᾶνι, σοὶ ξένων / σφάγια παρῆναι κἄν ἀναλίσκητις ξένους / τοιοῦσδε, τὸν σὸν Ἑλλάς ἀποτείσει φόνον / δίκας τίνουσα τῆς ἐν Αὐλίδι σφαγῆς.

<sup>544</sup> Hall (1989), s. 124. Můžeme navíc doplnit, že moment Orestova zvolání (v. 321-2) působí na Taury stejně silně jako kolektivní zvolání Řeků v *Peršanech* (v. 388-92, 402-5).

kněžku vycházející s posvátným předmětem), přičemž jsou nuceni reagovat určitým způsobem, který je dán jednoduše tím, že se jedná o pastýře. Do v. 301 jsou však, přeženeme-li trochu, sami za sebe a sami za sebe se zajímavě rozhodují pro aktivitu, která je však záhy přerušena šíleným Orestem.

Zaměříme se tedy skrze těkavou kameru pastýře krátce na efekty, které předcházejí vlastnímu střetu pastýřů s Řeky. Jak už bylo naznačeno, objevuje se i zde uzavření jako to, co definuje svět Tauridy. Už v rámci dialogové expozice (v. 241-2) pastýř nadšeně oznamuje, že dva mladíci „dorazili do země, když temným (tj. opět temně modrým) Symplégádám / na lodi unikli“. Symplegády jakožto zásadní hranice světa před Tauridou jsou zdůrazněny v samém prvním verši pastýřovy narace (v. 260-1): „Když dobytek, co se v lesích pase, vhaněli jsme / do moře, jež vylévá se skrze Symplegády...“. Po tomto zdůraznění se ke slovu dostávají tři pastýři, a tedy tento svět za Symplegádami, přičemž dva jsou zprostředkování řečí přímou a třetí z nich nepřímou. První pastýř, který zahlédl Oresta s Pyladem v kotlině na pobřeží, se vrací po špičkách a automaticky je identifikuje jako nějaké bohy (v. 267-8): „Copak nevidíte? Táhle sedí nějací bohové (δαίμονές τινες)“. Druhý pastýř, zde pozitivně označený jako bohobojný (v. 268: θεοσεβής), stejně tak automaticky zvedá ruce v modlitbě, kterou opět slyšíme v přímé řeči, a směřuje (εἰσιδών) ji na ony dva „bohy“ pohledem: „Ó synu Leukotheie, lodí ochránče / Palaimone, pane, buď nám milostiv, / ať už to na břehu sedí Dioskúrové / nebo ozdoba (ἀγάλαμαθ') Nérea, který zplodil / vznešený sbor padesáti Néreoven.“<sup>545</sup> Už v tomto okamžiku je patrný ironický efekt: Taurové (navíc se jedná o pastýře), kteří obětují trosečníky, se modlí k (řeckému) ochránci lodí. Tím ovšem ironie nekončí. Jako poslední je skrze nepřímou řeč zprostředkován třetí taurský pastýř, který je však narozdíl od předchozích uveden negativně jako „pošetilec (hlupák), drzý [svým nerespektováním] zákona“ (v. 275: μάταιος, ἀνομίαι θρασύς). Ten se doslova „vysmál modlitbám“ a přišel s pravděpodobnějším a napůl správným výkladem výjevu na pobřeží: trosečníci, znalí místní nestandardní kultické praxe, se ze strachu schovávají. Většinu pastýřů, tedy nikoli všem, se zdá, že mluví dobře (v. 279: ἔδοξε δ' ἡμῶν εὖ λέγειν τοῖς πλειοσιν), a to je přiměje k rozhodnutí cizince zajmout. Způsob, jakým pastýř charakterizuje

---

<sup>545</sup> K významu ἀγάλαμα srov. Fraenkel (1950b) ad. 208, Havrdův překlad *Agamemnona* v. 208 s poznámkou a Bond (1981) ad 49. Myšleny jsou zde děti, tj. synové, ale nevíme, o koho by se mohlo jednat. Považuji za pravděpodobný výklad Kyriakou, že pokud zde nejde o textový problém, jedná se o nějakou nedochovanou tradici. Kyriakou (2006) ad. 270-74. Tentýž její komentář srov. k duálu ve v. 272, který je jak v českých překladech, tak u Kovacse chápán v druhé osobě, čili jsou vzývána tři božstva místo jednoho.

své druhy, vytváří zajímavý efekt: Ať už kvůli příslušným adjektivům, která si pastýř zjevně nemůže nechat pro sebe, nebo na základě důrazu, který klade na to, že se většina (ovšem nikoli všichni) nechala přesvědčit bezbožným pastýřem, se zdá, že náš pastýř je jedním z těch dvou zbožných.<sup>546</sup> Tohoto možného efektu však není dosaženo tím, že se pastýř rozhodl první dva soudruhy citovat přímou řečí a třetího (za trest?) necitovat, ale prostě jen tak, že trouší označení, resp. svá hodnocení. Postava pastýře zůstává přes veškerou subjektivnost řeči a výsledný efekt individuality zároveň kolečkem v soukolí širší strategie a mám za to, že prozaičtější výklad užití přímé a nepřímé řeči je zde prostě ekonomičtější: tři po sobě jdoucí přímé řeči následované navíc po dalších šesti verších čtvrtou přímou řečí Oresta by jednoduše tříštily rytmus vyprávění, které by tak bylo příliš dramatické i na Eurípida. Ať tak či onak, touto částí nejsou nasvíceny jen postavy taurských pastýřů, ale z poněkud jiného úhlu je ukázána i Taurida: vždy, když se někdo z Taurů objeví, setkáme se s podivnou bohobojností, *sui generis* zbožností, a také s bonusem v podobě jisté náklonnosti, až podřízenosti Ífigenii. V podstatě totéž ukazuje i úvodní část druhé „řeči posla“, pronášená tentokrát jedním z Thoantových služebníků, kteří byli posláni s Ífigenií jako doprovod k očistným rituálům. Stačí jen, aby Ífigenie kývla (v. 1330: ἐξένευσ') a služebníci odstupují do uctivé vzdálenosti. Ífigenie navíc tuto bohobojnost služebníků šikovně využívá předstíráním rituálních úkonů (v. 1337-8) k tomu, aby je v této vzdálenosti udržela: spustila rituální křik (ἀνωλόλυξε) a při zaříkávání zapěla barský nářev (κατήιδε βάρβαρα / μέλη μαγεύουσ'), čímž předstírala smývání poskvrny způsobené matkovraždou. Služebníci na to reagují skutečně bohobojně: ze strachu, aby neviděli, co není dovoleno vidět (vzpomeňme na Thoanta), prostě tiše sedí (v. 1342-3a). Podobně reagovali na šílenství Oresta pastýři, kteří se k sobě přimkli a také tiše seděli (v. 295-6). Jak pastýři, tak služebníci ovšem nakonec z různých důvodů přece jen překonávají náboženský strach a jednají. První proto, že se Orestés vrhl na jejich stáda, druzí ze strachu o kněžku. Stejně tak chce po služebnickově líčení jednat i Thoás, ale je zastaven *ex machina*. Zajímavé jsou však právě ty momenty, než se Taurové rozhodnou k činu. V těchto okamžicích (ale také svými následnými nepřilíš heroickými činy) vnášejí postavy Taurů do obrazu Tauridy, který je jinak utvářen skrze perspektivu sboru nebo řeckých postav, prvek popření. Prizmatem sborových výstupů, jak bylo naznačeno i výše a někteří interpreti si v jiném kontextu také všimli, může Taurida

---

<sup>546</sup> Na základě poznámky u de Jongové (1991), s. 51, pozn. 138 jsem zjistil, že s takovým výkladem přišel už Grube.

skutečně působit jako „hrůzná říše barbarského jiného“ (Wolf), jako „tajemná země“ nebo dokonce „říše smrti“ (Zeitlin).<sup>547</sup> Tento obraz však ustupuje do pozadí, kdykoli se objeví sami Taurové. Ti totiž fungují ve vztahu k Tauridě, resp. k jejímu obrazu, jako onen třetí pastýř k momentu zbožnosti na pobřeží. Dnes by se asi řeklo, že Taurové představují prvek sebe-dekonstrukce Tauridy.

### 3. 3. 2. Hlavní postavy ritualizované a přepisované

Na závěr tedy zbývá zastavit se u hlavních postav. Už několikrát bylo zmíněno, že právě postavy Ífigenie a Oresta jsou někdy interpretovány buď skrze rituály přechodu (*rites de passage*), nebo jsou chápány jako součást komplexního přepsání *Oresteie*, případně se v některých studiích objevují jako kombinace obojího.<sup>548</sup>

Základní problém přístupů opírajících se o model *rites de passage* se názorně ukazuje už ve výkladu A. Bierla, a některé jeho teze tak mohou zároveň posloužit jako zajímavé doplnění nábožensko-rituálního *close reading* obecně. Bierl na jedné straně sympaticky a střízlivě říká, že si je vědom toho, „že instituce iniciace v klasických Athénách prakticky přestala existovat a byla přeměněna do časově vymezené vojenské služby *polis*“. Hned však dodává: „*Ale stopy rituálního schématu mohly přežít v mýtu, v látce tragického děje*“, načež nás nicméně na téže straně opět ujistí, že se staví proti excesivnímu užívání motivu iniciace.<sup>549</sup> Problém však tví v tom, že není jasné, co si máme představit právě pod oním „přežitím stop rituálního schématu v mýtu“. Znamená to, že toto schéma přežívá v mýtu nereflektovaně, ale my jsme s to ho rozeznat a analyzovat? Takový předpoklad je patrný i u tak odlišných přístupů, jaké

---

<sup>547</sup> Wolf (1992), 312; Zeitlin (2005), s. 219. Nakonec i Wolf (s. 317, pozn. 24) říká, že Taurida je „něco jako země smrti“.

<sup>548</sup> Na *rites de passage* se zaměřuje zejména Bierl (1994), Swift (2010), s. 201-204 a v míře až destruktivní Tzanetou (1999-2000). Důležitost iniciačních a přechodových motivů v *IT* zmiňuje i Wolf (1992), s. 315-16 a mluví rovněž o „efébské iniciaci“ (s. 322). Jeho studie *IT* z perspektivy *aitiologie* je však z prací zaměřených na rituální aspekty *IT* dle mého nejvyváženější a přináší i velmi zajímavé interpretační závěry. Na *IT* jakožto přepsání *Oresteie* se zaměřil, jak už bylo řečeno, Caldwell (1974) a na něj v podstatě navazuje Zeitlin (2005), která také uvádí, že Ífigenie a Orestés „sledují trajektorii iniciačních rituálů přechodu“ (s. 205), ale dále se soustředí spíše na genderový aspekt Euripidova přepsání *Oresteie*. Oproti výše zmíněným se Sansone (1975) soustředí na to, jak fungují rituální spojnice uvnitř hry samotné, tedy bez odkazu na možné rituály přechodu apod.

<sup>549</sup> Bierl (1994), s. 85. Kurzíva doplněna. Bohužel jinak než jako exces nejsem s to nahlížet Bierlovo vplétání modelu iniciace do *Alkéstidy* (pozn. 48 na s. 154-5). Ještě bychom snad v nejobecnější rovině mohli připustit, že „Alkéstis a Admétos jsou současně zasvěceni do mystéria lásky a svatby“. Ovšem že jsou spojeni „specifickou obětí vlasů“, a že tedy v Admétově ustřížení vlasů jakožto znamení smutku „je obětní rituál znovu překrýván znakem iniciace“, je přeci jen právě za vlasy přitažené.

nabízejí například Lévi-Strauss a Eliade. V našem případě se však situace komplikuje tím, že se setkáváme s uměleckým posunem (a tedy transformací) případného schématu. Tím pádem je rozšířena i výše položená otázka a my se můžeme ptát, jestli se jedná o schéma, které je jako takové autorem rozpoznáno a následně použito jako významotvorný prvek (nejen) při stavbě tragédie, a my jsme opět s to rozpoznat tuto dvojí pozici. Stejně jako v případě literárních interpretací se automaticky předpokládá autorská intence. Bierl o tomto nejprve mlčí, aby konečně zaznělo: „Básník nejen jednoduše aplikuje vzorec. Uměleckým způsobem v jedné hře propletl mužskou a ženskou iniciaci.“<sup>550</sup> Zůstává však stále nejasné, co je míněno tím mýtem, tím materiálem pro tragický děj, ve kterém toto schéma přežívá. O jaký segment z Aischylova nebo Eurípidova výběru se jedná? Jde například o segment „Ífigenie je obětována“ nebo „Orestés zabíjí matku“, případně o obojí? Pokud navíc pochází inspirace pro přemístění Ífigenie do Tauridy z Hérodota a nikoli z *Kypríí* a starší tradice, což osobně považuji za pravděpodobnější, je tedy i v této zprávě (Eurípidelem) rozpoznáno rituální schéma, anebo je naopak rozpoznána možnost doplnění rituálního schématu do této hérodotovské mimochodem zprávy? Modeluje toto schéma Eurípidovu invenci „Orestés pluje do Tauridy pro sošku bohyně“ (tj. v těchto interpretacích: „Orestés jako eféb podstupuje iniciaci cestou do Tauridy“), která je dána možnostmi mýtu a použitím gramatiky mýtu? Nebo konečně modeluje na základě tohoto schématu Eurípides celý děj? Takové jednoduché otázky se automaticky nabízejí, avšak ve studiích rituální textury se o nich většinou mlčí. Celý tento soubor otázek lze přitom navíc protáhnout ještě směrem k obecnstvu. Například Tzanetou, podobně jako před ní Sourvinou-Inwood, je přesvědčena, že právě vzhledem k obecnstvu by měla být prováděna „analýza rituálních motivů a vzorců a jejich symbolismu v dramatu“.<sup>551</sup> S takovým programem lze jistě souhlasit, pokud obecnstvo funguje i jako určitý korektiv naší imaginace. Problém se však nezřídka ukrývá v oné pohodlné shodě, kdy obecnstvo rozpoznává stejné vzorce a stejný symbolismus jako moderní interpreti: „Když vezmeme v potaz *arkteia* a obeznámenost diváků s lokálními attickými kulty, získáme nový vhled do způsobu, jakým *rituál směřuje děj a ovlivňuje diváckou interpretaci nové kultické identity protagonistů*.“<sup>552</sup> Tzanetou, jak vidíme, zároveň odpovídá na jednu z výše položených otázek a tato odpověď („Tvrdím, že dramatický děj *Ífigenie*

---

<sup>550</sup> Bierl (1994), s. 93-4.

<sup>551</sup> Tzanetou (1999-2000), s. 199.

<sup>552</sup> Tzanetou (1999-2000), s. 199-200. Kurzíva doplněna.



v *Tauridě* se odvíjí ve shodě se základní rituální sekvencí, která evokuje *arkteia*.<sup>553</sup>) se stává hlavní tezí její studie. Můžeme říci, že Tzanetou dostala cíli, který si vytkla, ale vše ostatní se z toho schématu jaksi vytratilo.

Není příliš obtížné rozpoznat, odkud se bere tato přechodová a iniciační jistota v některých ritualistických interpretacích *IT*, či jak tento přístup označíme. Jak bylo ukázáno už v analýze prologu, představivost interpretů je znovu a znovu zpětně směřována samým závěrem *IT*, tedy *aitiologií*. Přes sofistikovanost jednotlivých interpretací mám za to, že mechanismus utvářející takový interpretační model funguje v podstatě jednoduše: ona nešťastná zmínka o Braurónu vede k přeznačení postavy Ífigenie na základě *arkteia*. Sofistikovanost je pak rozehrána ve způsobu, jakým jsou nalezeny „morfologické podobnosti“ mezi *arkteia* a příběhem Ífigenie, čímž je do značné míry převrácen jednoduchý řetězec Braurón → *arkteia* → Ífigenia. Přes postavu Ífigenie je pak přeznačen i Orestés, se kterým je, nutno říci, mnohem méně práce, protože jeho cesta a cíl (získání sošky) připomíná mladého eféba, který putuje mimo běžný rámec komunity. Jakási přechodová a iniciační symetrie je jen podtržena tím, že také Ífigenie se nachází mimo běžný rámec. Rituál, který má Orestés po svém návratu ustavit, tedy říznutí do krku (v. 1460), může evokovat, ač nikde jinde nedoložen, chlapecké iniciace, a funguje tedy jako určitý bonus. Přitom skutečnost, že Ífigenie žádný iniciační přechod nedokončí, těmto interpretačním modelům nepřekáží, protože „spodní vzorec *arkteia* pokračuje a dále definuje dramatický popis rituální cesty Ífigenie bez ohledu na to, že její iniciace selhala“.<sup>554</sup> Ostatně v tomto bodě bychom se mohli jako Bradley vydat mimo rámec daný hrou a ptát se, zda vůbec můžeme chápat Aulidu jako první bod v řadě narušených přechodů a iniciací Ífigenie nebo jako narušení, které má vést k jakémusi superpřechodu. Ífigenie, povoláná do Aulidy pod záminkou svatby, nutně už musela být takříkajíc „holka na vdávání“, čili ve zcela jiném stádiu, než mladé medvědice v Braurónu. V literární či divadelní interpretaci postavy Ífigenie (nebo vůbec *IT*) nehraje takový bradleyovský výlet žádnou roli. Měl by však hrát roli v rekonstrukci a používání rituální logiky.

---

<sup>553</sup> Tzanetou (1999-2000), s. 200.

<sup>554</sup> Tzanetou (1999-2000), s. 204, srov. též s. 201 a 207-8.

Protože mé schopnosti rozpoznat zrcadlení rituálních vzorců a schémat nejsou bohaté,<sup>555</sup> nezbyvá mi než souhlasit s Kyriakou, která říká, že 1) rituály, které jsou ustaveny *ex machina*, velmi pravděpodobně nebyly rituály přechodu a, což považuji za ještě důležitější, 2) „... vágní podobnosti mezi Orestovou misí a především příběhem Ífigenie na jedné straně a iniciační zkušeností na straně druhé, nepřispívají k dramatickému efektu hry, a jsou tak pravděpodobně náhodné.“<sup>556</sup> Můžeme navíc dodat, že některé efekty jsou přímo zakrývány. Pokud budeme například Aulidu chápat jako modelovou situaci skoro-oběti a narušeného přechodu, stane se z ní jakýsi statický obraz, z něhož je v podstatě vylučována perspektiva Ífigenie. Pro Ífigenii však Aulida není modelovou situací, ale aktem, ke kterému se znovu a znovu vrací a nemůže jej pochopit. Na některých místech pak o sobě mluví jako o obětině (v. 211: σφάγιον, 212: θῦμ'), jinde používá výrazivo evokující dokonanou oběť (v. 770) nebo toto výrazivo kombinuje s dovětkem „jak si on/oni myslí“ (v. 8, 176-7), čímž navíc vnáší perspektivu obětníků, z jejichž pohledu byla oběť prostě vykonána. Dynamičnost takových obrazů a protínání perspektiv je však zatlačena do pozadí, pokud sledujeme jen jakousi trajektorii rituálního schématu, kterou Ífigenie naplňuje.

Cílem samozřejmě není odmítnout nebo banalizovat veškeré ritualistické analýzy *IT*, nýbrž jen poukázat na určitou schematicnost, do které mohou upadat. Ostatně jak už bylo dostatečně patrné, s ritualistickými interpretacemi je zde sdílen zásadní důraz na vyloučení, odsunutí mimo běžný rámec a na izolovanost Tauridy. Rozdíl tkví v tom, že tyto aspekty *IT* nespojují s iniciací nebo přechodem hlavních postav. I když může být samozřejmě namítnuto, že se nejedná o nic víc, než o jinou interpretační preferenci, následující část jednoduše nasvítí hlavní postavy z jiného úhlu, než jaký zdůrazňují výklady rituálních schémat.

### 3. 3. 3. Skládání minulosti

Úplně první kontakt sourozenců je velice krátce (v. 467-471) nesen dříve deklarovaným rozhodnutím Ífigenie, že přenesse svůj vztek ze vzdálených postav (Helena, Meneláos) na

---

<sup>555</sup> Nejsm například s to, narozdíl od Bierla (1994), s. 93, chápat Pylada jako „efébského druha a současně apollinskou náhradu na zemi, který pomáhá Orestovi překonat pochyby a následovat pokyny boha iniciace“.

<sup>556</sup> Kyriakou (2006), s. 28.

právě zajaté neznámé Řeky (v. 350).<sup>557</sup> Tento marný pokus je hezky vyjádřen jakoby nezúčastněnými (celá pasáž je uvedena částicí εἰέν·) rituálními instrukcemi stran nové oběti, které Ífigenie rozdává ze své nadřazené pozice kněžky. Po těchto pěti verších však hned následuje φεῦ a Ífigenie jednoduše ztrácí (sebe)kontrolu kněžky. I v takto krátké pasáži hraje scénické hledisko důležitou roli. Je totiž otázkou, jak Ífigenie tyto instrukce pronáší. Pokud sbor funguje jako její oči (ve v. 456 sbor ohlašuje příchod služebníků a spoutaných cizinců) a ona pronáší instrukce například otočena zády nebo bokem k nové oběti (buď zcela zády k nově příchozím, anebo oslovuje jen služebníky), je v tom případě ještě více podtržena marnost její snahy o tvrdost: stačí první přímý pohled, aby zaznělo φεῦ, aby se zásadně změnila její dikce. a bylo tak zjevné, že Ífigenie nepřekročí stín té Ífigenie, která „naříká nad osudem zkrvavených cizinců“ (v. 225-6, srov. výše s. 109 a pozn. 378).<sup>558</sup> Po zabědování (nebo snad povzdechnutí), které ji obrazně vrací jí samotné, následuje ono již jednou zmíněné dvojverší, které napíná dramatickou ironii na samu mez snesitelnosti (v. 472-3). Avšak ze zpětného pohledu a po vstřebání této ironické dávky je patrné, že vůbec první slova, jež Ífigenie adresuje Orestovi s Pyladem, jsou vlastně šikovně zvolena: „Kdo asi je matka, která vás zrodila (ἡ τεκοῦσ' ὑμᾶς), / otec a sestra, jestli je nějaká?“ Na čistě textové úrovni analýzy bychom nemohli chtít lepší pořadí, a to i tehdy, odpustíme-li si psychologizující otázku, jak se asi takové pořadí Orestovi poslouchá. Jako úplně první je jmenována matka, která je zvýrazněna tím, že je v samostatném verši a narozdíl od *Oresteie* je u ní podtržena role rodičky.<sup>559</sup> Otec a sestra jsou vedle sebe v jednom verši, kam také, vzhledem k tomu, co dosud zaznělo, symbolicky patří. Ífigenie pokračuje a další důraz modelovaný její perspektivou se přesouvá na domnělou sestru, která bude zbavena sourozenců podobně, jako je ona zbavena Oresta. Avšak za onou prvoplánovou ironií, která

---

<sup>557</sup> Wolf (1992), s. 317 si zajímavě všímá, že už přenos viny na Helenu a Meneláa představuje významné potlačení mnohem přímějšího původce neštěstí Ífigenie, totiž otce.

<sup>558</sup> Jen pod čarou lze doplnit, že tato krátká pasáž, zejména pak verše 468-9, kdy Ífigenie dává příkaz k sejmutí pout cizincům, protože už jsou zasvěceni (ἱεροί), dává zajímavý smysl i v rámci jednoho konkrétního rituálního konceptu. V duchu Meuliho a Burkerta bychom mohli říci, že je před námi přímo inscenována „komedie nevinnosti“ (*Unschuldskomödie*). Tímto Meuliho konceptem, který zpopularizoval Burkert, se v podstatě říká, že člověk (tj. obětující) při oběti zakrývá svůj pocit viny ze zabíjení tím, že je předstírána (či vnučována) dobrovolnost aktu oběti na straně obětovaného zvířete (srov. Burkert [1966], s. 106-7). Ať už si o tomto konceptu myslíme cokoli (ke stručnému vymezení problematických bodů srov. Novotný [2001], s. 64-6), mám za to, že v tragédii se k němu dostáváme nejbliže právě na tomto místě.

<sup>559</sup> Srov. A. *Eu.* (658-60): οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένη τέκνου / τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου. Přepsání „skandálního ‚vědeckého‘ argumentu“, který po těchto verších v *Eumenidách* pokračuje, stopuje v *IT* Zeitlin (2005, citace ze s. 199-200), ale na jiných místech a jiným způsobem, než je uvedeno zde.

se vyčerpává jednoduše přítomností bratra a sestry a odpovídá na otázku „kdo?“, je patrná ironie na další úrovni: Už zde jsou vytyčeny základní narativní články, které mohou být spojeny jen skrze postavy nacházející se zrovna na scéně. Zároveň už samotná forma otázky, tedy volba prvků a jejich pořadí, odhaluje hledisko (*point of view*) postavy. Že se tak nestává naposledy, uvidíme ještě dále.

Kyriakou výstižně charakterizuje Ífigenii a Oresta, když říká, že „jako všichni tragičtí hrdinové jsou bytostmi své minulosti. Ífigenie je traumatizovaná obětí v Aulidě a Orestés trpí fyzicky i psychicky následkem pronásledování Erínyemi.“<sup>560</sup> Nebudeme však pokračovat podobně jako Kyriakou popisem „vznešenosti charakteru“ obou sourozenců ani nebudeme hledat doklady toho, že nejsou morálně narušení. V následujícím se spíše zaměříme na skládání fragmentů oné minulosti.

Tímto způsobem, ačkoli se samozřejmě jedná jen o jeden z možných interpretačních důrazů, může být nahlížena dlouhá scéna vedoucí k *anagnórisi*. Gradující skládání minulosti, k němuž samozřejmě patří střídání perspektivy na obou stranách mluvčích, v podstatě znamená skládání jednoho příběhu. Každý ze sourozenců, obrazně řečeno, drží jeden konec (společného) příběhu a pro oba je zároveň část, kterou drží, již definitivní a uzavřená. Ífigenie už nechová naději v rodinný *oikos*, protože si ho cele (v širším smyslu označení, tedy rovněž *oikos* jako *genos*) projikovala do Oresta (v. 153-5: ὀλόμαν ὀλόμαν / οὐκ εἶσ' οἴκοι πατρῶιοι / οἴμοι <μοι> φροῦδος γέννα). Z nadhledu můžeme říci, že tato projekce, která je vlastně modelována spíše postavou Élektry, než aby vyplývala z postavy Ífigenie, působí poněkud uměle. Zdá se však, že Eurípidés používá tento „přesun“ jedné postavy do druhé právě pro vyjádření definitivnosti. Orestův (pří)běh v tomto bodě končí jednoduše proto, že ví, jaká je v Tauridě obětní praxe (v. 490-1).

Je třeba jen stručně upozornit, že ačkoli se zde hovoří o skládání minulosti, a tedy v podstatě určitého příběhu (v širší perspektivě snad můžeme mluvit o spojování mýtu), nepovažuji za nutné vnášet do popisu podobných scén koncept metamytologie, jak to vidíme například u Wrighta.<sup>561</sup> Zaprvé už jeho základní definice ukazuje, že metamytologii v jeho podání bychom mohli bez větších problémů nalézt i mimo *escape* tragédie, ačkoli Wright se tak

---

<sup>560</sup> Kyriakou (2006), s. 10.

<sup>561</sup> Wright (2005), s. 133-157.

nedomnívá.<sup>562</sup> Zadruhé ukazuje jeho vymezení další úskalí hlavní metamytologické situace, která se mimo jiné přímo týká *IT*. Podle Wrighta se jedná o případy, kdy „se postavy zmiňují o svých vlastních životech a ‚současných‘ událostech způsobem, který naznačuje, že tyto jsou již známy jako ‚mýtus‘ nebo ‚historie‘. Postavy a události jsou popisovány jako ‚slavné‘... Odkazy tohoto druhu jsou *zarážející* a *nepřirozené*, ať už jsou nahlíženy z jakékoli strany. *Stěží zapadají do fikční situace*, v které jsou pronášeny, protože... události, na které odkazují, ještě nenabývaly tento druh mýtického nebo quasi-mýtického statutu v předpokládané době, do které je hra zasazena.“<sup>563</sup> Pomineme, že Wright ví, kdy „události“ nabývají (quasi)mýtický statut, ale naopak neví, že v tom případě by některé promluvy v *Trójankách* měly přímo extrametamytologický statut (např. v. 1242-5 a už dříve v. 394-9), a těžko říci, jaký metastatus by v tom případě měla například úvodní *stichomýthie* mezi Iónem a Kreúsou. Základní problém tkví ve zde zvýrazněných částech definice: Hlavní metamytologická situace je jako metamytologická definována proto, že se to Wrightovi tak jeví, že jemu připadá *zarážející, nepřirozená* a *stěží zapadající do fikční situace*. Vymezení této situace je tak tvořeno na základě už určité interpretační preference. Zdůrazňování metaúrovně, je-li přehnané, může nakonec vést k podobným výsledkům, jako přemrštěné ritualistické čtení: postavy nebo cokoli, k čemu se zrovna vztahujeme, se velmi snadno ztrácí; v tomto případě nikoli za nějakým rituálním schématem, ale za svojí vlastní fikčností.<sup>564</sup> Ačkoli celou řadu momentů scény mezi Ífigenií a Orestem sjednocuje třetí strana, ať už divák nebo čtenář, není důvod to označovat za metamytologii. Skutečnost, že některé výpovědi přesahují obě postavy, ještě nutně neznamená, že nevycházejí z fikční situace.

---

<sup>562</sup> Wright (2005) podává základní definici na s. 135: „[Jedná se o] typ diskursu, který vyvstává, když mýtické postavy mluví samy o sobě a o svých vlastních mýtech nebo když jsou mýty i jinak prezentovány promyšleným a sebevědomým způsobem; je to typ diskursu, který se zdá být zamýšlen ke zvýraznění fikčnosti mýtu stejně jako k signalizování, že mýtus je diskutován *jakožto* mýtus.“

<sup>563</sup> Wright (2005), s. 136. (Kurzíva doplněna)

<sup>564</sup> K Wrightovi se nápadně blíží Torrance (2010) a celou metaúroveň posunuje ještě o něco dále. Na s. 229 píše o výskytu slova *mýthos* ve verších 900, 1049, 1078, 1293, 1442 v *IT*: „Každé z těchto použití se vztahuje na nečekané rozuzlení dramatu. Zdá se proto jasné, že *mýthos* ve všech těchto případech implikuje spíše ‚fikci‘ než jasnou ‚řeč‘. Termín *mýthos* působí jako připomínka, že vlastní existence dramatu je fikčním konstruktem.“ Zprvce vůbec nechápu strukturu argumentu, jak rozuzlení (*dénouement*) implikuje „jasně“ tento sémantický odstín slova *mýthos* a jak ten připomíná na metaúrovni fikční konstrukt. Zadruhé zřejmě vůbec nerozumím tomu, jak Torrance chápe slovo „fiction“. Zatřetí místa, která Torrance uvádí (s přímhouřením obou očí vyjma v. 1049), se tomuto metačtení prostě vzpírají. Např. v. 1078, „Kéž získáš užitek z [těchto] slov (ὄναισθε μύθων)...“, přichází po oné prosebnické scéně Ífigenie (srov. výše s. 119-20) a po ujištění sboru (v. 1076-7): „Pokud jde o mě, udržím v tajnosti všechno, / o co žádáš, Zeus je mi svědkem.“ „Zdá se proto jasné“, že zde *mýthos* naopak implikuje „jasnou řeč“ (*straightforward speech*), nikoli fikci, a už vůbec není shifterem k nasvícení dramatu jako fikčního konstrukt.

Aktivita je zcela pochopitelně na straně Ífigenie. Ona drží, alespoň na první pohled, pomyslný kratší konec společného příběhu a vše pro ni skončilo Aulidou.<sup>565</sup> Avšak stejně tak ona skončila pro svět vně sbíhajících se skal. Jak se sama v této *stichomýthii* dozví, není o ní žádná řeč, žádný *logos*, „krom toho, že zemřela a nevidí už světlo dne“ (Ífigenie v. 563: τί δέ; σφαγείσης θυγατρὸς ἔστι τις λόγος; Orestés v 564: οὐδεὶς γέ, πλὴν θανοῦσαν οὐχ ὄραν φάος.). Ífigenie je tak v podstatě vyloučena (nebo snad vytěsněna) i z řeči o Tróji, o které je narozdíl od Ífigenie „řeč všude“ (v. 517: ἀπανταχοῦ λόγος). Z této řeči dolehlo do Tauridy jen to, že Trója padla, ale ani to není jisté, prostě se to jen říká (Íf. v. 519: φασίν). Od chvíle, kdy se dozví o Orestově původu z Argu (v. 508-9), už pro Ífigenii není nijak důležité zjistit jeho jméno a přijme naopak hru na skrývání jména. To jistě není nijak překvapivé, u obou je toto skrývání ostatně primárně motivováno dramaturgickým plánem. Překvapivé ovšem je, že se ve svých otázkách zpočátku nezaměřuje na samotný Argos. Nejprve se tudíž zdá, že pro Ífigenii je nejdůležitější složit obraz Tróje, nebo lépe řečeno složit pokračování Tróje. Z Orestovy perspektivy tak ale Ífigenie spojuje ve svých otázkách dohromady příliš mnoho věcí současně (v. 528; zde je přitom lhostejno, budeme-li tento verš chápat jako výraz Orestovy otrávenosti nebo naopak překvapení, či prostě jako konstatování).<sup>566</sup> Ífigenie se však neptá na všechno a za jejími otázkami je velice brzy zřejmá jasná linie. Nejedná se jí o νόστος Ἀχαιῶν jako takový, ačkoli to tak nejprve formuluje (v. 527), ale jen o návrat některých, tedy těch, kteří jsou, stejně jako Helena v úplně první otázce Ífigenie (v. 521), úzce spojení s její minulostí, s jejím příběhem: Helena → Kalchás → Odysseus → Achillés, taková je sekvence otázek, a tedy i linie jejího zájmu. Ačkoli se jedná v podstatě jen o několik málo veršů (v. 517-38), zajímavé jsou především tím, že Eurípides podržel hledisko každé z postav, takže v jednotlivých jmenovaných na sebe naráží odlišná znalost minulosti, respektive širšího kontextu dosud nespojeného příběhu. V případě Heleny (v. 521-26) se hodnocení obou postav, ač z různých důvodů, shoduje a mohli bychom říci, že Helena předchází ostatní jmenované, protože je zároveň prostředkem k budování vzájemných sympatií. Ve vztahu ke Kalchantovi je Orestés indiferentní, nenáviděného Odyssea na jeho obhajobu zasazuje do širší kontextu, který má smysl spíše vzhledem divákům než k Ífigenii.

<sup>565</sup> Tento důraz, který zde už několikrát zazněl, shrnuje hezky i Zeitlin (2005), s. 210.

<sup>566</sup> Tento v. 458 (ὡς πάνθ' ἅπαξ με συλλαβοῦσ' ἀνιστορεῖς.) uvádí Cropp (2000) scénickou poznámkou „surprised“ a překládá „How you pull everything together in your questions“. Otravnost dotazování zmiňuje pro změnu Kyriakou (2006) ad 527-8 a vidí ji ve spojení πάνθ' ἅπαξ.

V obou případech se však Orestés stává tím, kdo sice zná minulost, ale sleduje detaily, které ji tvoří, jen skrze jednu linii, skrze své hledisko. Větší problém nastává v případě Achilla (o kterého zde vlastně ani tak nejde, obě postavy jsou k němu v podstatě indiferentní), a to kvůli Orestově dvojznačné a lehce absurdní poznámce, že je mrtev, a marná tedy byla jeho svatba v Aulidě (v. 538). Tuto poznámku lze jednoduše vysvětlit jako selhání Eurípida, který nenašel lepší způsob, jak zde zapojit Aulidu a navázat reakci Ífigenie, jež právě touto svou reakcí poprvé probouzí Orestův zájem o svou identitu. Takové vysvětlení je sice neekonomičtější, ale nezohledňuje, že i (možná) autorská selhání vytvářejí určitý interpretační potenciál. V tomto případě, odhlédneme-li od špatně naroubovaného spoje, je možné nahlížet Orestovu repliku jako záměrné potlačení určitých temných momentů minulosti, jako snahu o vytěsnění, která se díky Ífigenii nezdaří. Z dalšího průběhu *IT* je totiž jasné, že Orestés dobře ví, v čem spočívala svatba v Aulidě.

Skládání fragmentů je konečně přesunuto na samotné Átreovce (v. 543-71) a tato část je plně v moci Oresta. Odhalená sekvence vlastně není zvlášť zajímavá (pro Ífigenii ovšem samozřejmě ano): Je mrtev Agamemnón, je mrtva Klytaiméstra, žije Orestés, který ji zabil, žije Élektra a o Ífigenii se nemluví. Jedná se o gradaci dosavadního skládání, která zároveň zpětně odůvodňuje, proč se začalo Helenou a Trójou. Zajímavé je však opět podržení hlediska. Na straně Ífigenie nejprve spočívá v jakémisi zvláštním zdráhání se vyslovit Agamemnonovo jméno, takže se na něj ptá jednoduše jako na vůdce vojska, kterého ostatní zvou šťastným (v. 543). Orestova replika („ten, kterého znám, mezi šťastné nepatří“), ji nicméně přiměje k upřesnění, které však stále nese jistý prvek distance, i když jméno explicitně zazní (v. 545: Ἀτρέως ἐλέγχετο δὴ τις Ἀγαμέμνων ἄναξ.). V případě Oresta je nechuť pokračovat v takto zacílené řeči (v. 546: ἀπελθε τοῦ λόγου τούτου; v. 554: παῦσαι νυν ἤδη μηδ' ἐρωτήσης πέρα) zjevná a pochopitelná. I u něj je však patrná snaha vyhnout se jménu, byť se jedná o jméno jiné, totiž Klytaiméstřino. Narozdíl od Ífigenie matku skutečně nejmenuje, označuje ji prostě jako ženu, případně jen zájmenem. Právě ve verši, ve kterém tak činí (v. 552), a hned v následné reakci Ífigenie se ukazuje rozdíl obou hledisek i jejich přesah: Orestovo hledisko je stále řízeno otcem, otec zemřel strašným způsobem (δεινῶς), rukou své ženy, jako na porážce (σφαγείς). Ífigenie, která přitom ví, co obnáší taková porážka, tuto perspektivu rozšiřuje svou bezprostřední reakcí: „Jsou hodni proudu slz jak ta, co zabila, tak ten, co zemřel“ (v. 553). Jedná se přesně o ten moment, kdy hledisko

postavy, které motivuje výpověď, zároveň v širším rámci výpověď přesahuje a v našem případě spojuje oba zatím oddělené konce společného příběhu. Je třeba připomenout, že tento verš zaznívá ještě předtím, než se Ífigenie dozví o smrti Klytaiméstry rukou Oresta, ale právě tento verš působí všemi směry této rodiny a spojuje všechny zabíjející a zabíjené, takže všichni se nějak stávají hodni slz. Následné hodnocení Orestova matkovražděného činu z úst Ífigenie pomocí termínů označujících špatnost a správnost (v. 559 dosl.: „Běda! Jak dobře vykonal špatnou správnost“ [κακὸν δίκαιον]) už takovou šíři neobsáhne, už se váže jen na jeden čin.

Zájem jedné postavy o druhou se v průběhu této části přesouvá. Zatímco Oresta nejdříve vůbec nezajímalo, s kým mluví, a naopak Ífigenie (marně) chtěla zjistit jeho jméno, je tento vztah v průběhu převrácen: Orestés se přímo táže dvakrát, jednou v souvislosti s reakcí Ífigenie na Aulidu (v. 540: τίς εἶ ποθ'), podruhé na smrt Agamemnona (v. 550). Naopak Ífigenii už nezajímá, s kým mluví, a Orestés (resp. Pyladés) se stává prostředkem k pokračování jejího příběhu.<sup>567</sup> Posunulo se tak i zdání definitivnosti na obou stranách. Zatímco Ífigenie získává naději na pokračování, Orestés vidí v dosavadním průběhu potvrzení pochybností, které ho dostihly v prologu (zejm. 77-8, srov. výše kap. 3. 1. 5. 2). Nyní tedy s jistotou interpretuje (v. 711-15) Apollónovu věštbu jako obelhání a trik, kterým bůh jednoduše dostal Oresta co nejdál od Řecka, aby skryl svůj stud za předchozí věštbu.<sup>568</sup> Toto je interpretační jistota, kterou Orestés získává, zatímco Ífigenie ji ve vztahu ke snům ztratila (v. 569). Avšak v přechodu mezi jednotlivými částmi vedoucími k rozpoznání se opět ukazuje ještě něco navíc. Podržen je právě probuzený zájem o Ífigenii a Orestovo hledisko, které se uplatňuje ve způsobu, jakým znovu podává otázky Ífigenie z předchozí části. Ve chvíli, kdy zůstávají na scéně Orestés, Pyladés a tichý sbor, se první otázka směřovaná na Pylada týká Ífigenie (v. 660: τίς ἐστὶν ἡ νεᾶνις) a hned vzápětí vidíme shrnutí na Orestův způsob: „... ptala se nás na strasti před Trójou, / návrat Achájů, na moudrého vykladače ptačích znamení / Kalchanta, na Achillovo jméno.“ A Orestés stejně směle pokračuje: „A nebohého / Agamemnona jak litovala a mě se vyptávala i / na [jeho] ženu a děti...“ (v. 661-

---

<sup>567</sup> Jistě, Ífigenie oceňuje, že chce Orestés podstoupit smrt místo Pylada, a slibuje mu rituál úlitby na hrobě (v. 631-5). Vzhledem ke třetí straně (diváci, čtenáři) se zde ukazuje opět jednoduchá ironie, protože Ífigenie slibuje rituální úkony osobě, pro kterou je již vykonala v *parodu*.

<sup>568</sup> Za pozornost stojí Šimáčkův (1895) hezký překlad v. 714-5: „Já jemu svěřil se a poslech' jeho slov / a matku zabil – a hle! za to hynu sám“ (ὦι πάντ' ἐγὼ δοῦς τὰμὰ καὶ πεισθεὶς λόγοις, / μητέρα κατακτὰς αὐτὸς ἀνταπόλλυμαι).



665: ἀνήρεθ' ἡμᾶς τοὺς τ' ἐν Ἰλίῳ πόνους / νόστον τ' Ἀχαιῶν τόν τ' ἐν οἰωνοῖς σοφὸν / Κάλαξαντ' Ἀχιλλέως τ' ὄνομα, καὶ τὸν ἄθλιον / Ἀγαμέμνον' ὡς ὠικτιῶ' ἀνηρώτα τέ με / γυναῖκα παιδᾶς τ'). Všechno špatně, mohli bychom říci, resp. všechno trošku, ale podstatně jinak. V prvních dvou bodech (strasti před Trójou, návrat Řeků) se uplatňuje Orestovo doplnění, které však přímo nezaznělo. Podstatnější jsou však podtržené body, protože v nich hraje roli částečné, ale důležité vyloučení hlediska Ífigenie, svým způsobem manipulace. Pro Ífigenii Kalchás jistě není moudrý ve vztahu k ptačím znamením a rozhodně nelitovala jenom Agamemnona, jak bylo ukázáno výše. Zajímavý je i způsob, jakým Orestés odkazuje na Klytáiméstru. Stejně jako ve *stichomýthii* o ní s Ífigenií mluví jen jako o ženě, a to bez bližšího (byť jen zájmenného)určení. Vedle sebe je tak v jednom verši postavena dvojice žena – děti, nikoli třeba matka – děti.<sup>569</sup> Je možné tuto nekonzistentnost s předchozím opět připsat Eurípidovi? Jistě by to bylo možné. Argumentem by například mohlo být, že v divadle se to stejně nepostřehne a Eurípidés přeci psal pro divadlo. I přesto se domnívám, že tak očividně jiný pohled na problematika místa minulosti zde představuje promyšlený tah a znovu ukazuje, z jakých perspektiv ke skládání minulosti jednotlivé postavy přistupují. Na tomto místě po Orestových otázkách stran Ífigenie a modelování jejích otázek vstupuje do hry ještě třetí hledisko, tedy Pyladés, a působí zde jako záměrně rušivý prvek, který má celou věc odvést jiným směrem. Jeho vysvětlení, že utrpení králů (v. 670: βασιλέων παθήματα) znají všichni, kdo jim věnovali svůj zájem, má právě jen změnit téma. Jednání, které před Pyladem proběhlo, jasně ukázalo, že tomu tak není, případně že oba přátelé mají v Tauridě co dočinění s jiným, specifickým případem. Pyladovi však jde především o jiný příběh, jde mu o způsob, jak bude pokračovat jeho vlastní, bojí se pověsti, kterou získá jako přeživší, že bude považován za zrádce a zbabělce (v. 674-86).

Můžeme se konečně obrátit k finální scéně rozpoznání. Nebudou zde však analyzovány nástroje, které mají postavy k rozpoznání dovést. Ostatně dopis ocenil už Aristotelés (*Poet.* xvi, 1455a18) a vizuální efekt této scény neunikl ani malířům.<sup>570</sup> Finále této scény (v. 769-804) má v sobě i určitý komický nádech: negramotná Ífigenie drží v ruce destičku, snaží se přesně

<sup>569</sup> Ve v. 552, který jsme viděli výše, podává Orestés smrt Agamemnona následovně: δεινῶς γὰρ ἐκ γυναϊκῶς οἴχεται σφαγεῖς. Jistě není problém doplnit, o jakou ženu se jedná. Nicméně s trochou smyslu pro absurditu by bylo možné tento a následující verše (553-6), tak jak stojí a běží, interpretovat i jiným způsobem, než jaký byl naznačen výše. V tom případě by Ífigenie nevěděla, o jakou ženu se jedná, a celý příběh by se vlastně rozpojil. Toto zde uvádím jen jako zajímavost, kterou nám text na chvíli umožňuje. Ekonomičtější je ale uplatňování Orestova hlediska, potlačování jména nebo bližší specifikace.

<sup>570</sup> Dvě nejznámější zobrazení Ífigenie držící dopis uvádí například Huddilston (1898), s. 132 a 135.

reprodukovat jejich obsah a do toho je přerušována Orestem, kterého okřikuje, aby nerušil (v. 773). Pyladés následně přebírá destičky a předává je Orestovi, který je s radostí přijímá, snaží se obejmout Ífigenii a ta se tomu brání. Jedná se o podobě humorný moment, jako když se Xúthos snaží obejmout Ióna, přičemž z pohledu Ífigenie se jedná o stejně absurdní počínání jako v Iónově případě. V intencích výše nastavené interpretace si však všimneme jiného rozměru. Verše 769-82 ukazují efektní dávkování podstatných informací. Přitom již zmíněné přerušování ze strany Oresta v sobě kombinuje jak zdařilý nástroj k oddálení finální informace, tak zároveň přirozenou reakci vyplývající z charakteru postavy samotné. Ve verši 769 je zmíněn Orestés jakožto adresát destiček, vzhledem k efektu je však podstatné, že v následujících dvou verších o sobě Ífigenie mluví jako o zabitě (případně obětované) a zároveň žijící. Vysvětlení toho, jak je to možné, je přitom odsunuto až do veršů 783-86, takže tento dopis posílá Ífigenie žijící a zároveň obětovaná pro ty v Argu dokonce mrtvá (v. 770-1: Ἡ 'ν Αὐλίδι σφαγεῖσ' ἐπιστέλλει τάδε / ζῶσ' Ἴφιγένεια, τοῖς ἐκεῖ δ' οὐ ζῶσ' ἔτι). Efekt této krátké části nemusíme dlouze hledat, protože ho plně vyjadřuje Orestés: „Co mám říct, Pylade? Kde jsme se to vlastně ocitli?“ (v. 777). Na krátkou chvíli znamená nijak nevysvětlené, ale o to důraznější přepsání jednoho bodu v minulosti celkové znejistění dosavadního (pří)běhu a také znejistění orientace v něm. Jak už bylo řečeno v souvislosti s prologem (kap. 3. 1. 1., s. 74), Orestés s Pyladem jsou částečně v pozici diváků, kteří netušili, odkud k nim Ífigenie promlouvá. Diváci však narozdíl od těchto dvou postav věděli, kde sami jsou. Na stejně krátkou chvíli může Taurida působit jako zvláštní odraz podsvětí. Orestés sice zůstává zmatený (v. 795: ἐκπεπληγμένος), nicméně vysvětlení událostí v Aulidě ho přeci jen, obrazně řečeno, vrací na zem. A vrací se i jeho obvyklé hledisko. Oslovuje svou rodnou sestru jako „zrozenou ze stejného otce, Agamemnona“ (v. 800-1). Zbývá však ještě poslední otázka. Co získali sourozenci tím, že do pomyslné mozaiky zapadly tak důležité části?

Ačkoli se samozřejmě jedná o interpretační závěr, proti kterému mohou být předloženy jiné důrazy, podporující například optimističtější čtení, mám za to, že zasazením (v rámci dané tragédie) posledního dílu minulosti získaly naše postavy pouze prostředek pro velmi krátké pokračování příběhu od tohoto okamžiku již společného. Jak následně uvidíme, resp. uslyšíme *ex machina*, je to pokračování, které nemají ve své moci. Tím prostředkem je matkovražda, která, jak jsme viděli, poslouží jako „náboženský argument“ k oklamání

Thoanta. Klytaiméstra přitom jako prostředek funguje už podruhé. Poprvé je paradoxně užita Orestem jako součást důkazu (v. 808: τεκμήριον), že on je skutečně Orestés.<sup>571</sup> V této finální „důkazní“ části *anagnórise*, kde vlastně Klytaiméstra společně s dalšími důkazy dláždí cestu k úplnému rozpoznání, také poprvé a naposledy v *IT* jmenuje Orestés matku jinak než pouze jako ženu a jinak než v souvislosti s matkovraždou (např. v. 79: μητέρα κατάκτας, 715: μητέρα κατακτὰς, v. 957 a 1007: μητρός φονεύς, 964: αἵματος μητρός). Ovšem mimo tento prostředek, ve který se mění minulé činy Oresta, běží minulost obou sourozenců takříkajíc vedle sebe. Ífigenie sice poskytne Orestovi dvakrát krátkou retrospekci Aulidy (v. 853-4, 856-61) a s ní i obraz krutého otce (v. 864: ἀπάτορ' ἀπάτορα), který si on živě představuje, jak sám říká, ačkoli tam nebyl (v. 855). Orestés však odmítá Ífigenii sdělit cokoli o svém činu nebo o důvodu, proč Klytaiméstra zabila Agamemnóna (v. 924-27).<sup>572</sup> Svým činem mstil otce, ale není vhodné, aby Ífigenie slyšela cokoli, co se týče vraždy Agamemnona, případně důvodů, které k ní vedly. Nic víc, nic míň. Orestés tak popisuje jen následky, a tedy vytváří spojnici mezi Řeckem a cestou do Tauridy (v. 939-86), ale příčiny jsou potlačeny. V tomto smyslu tak zůstává na straně Ífigenie zvláštní bílé místo. Nikdo už si v tomto bodě nevzpomene, jaký obraz matky prostředkovala právě Ífigenie ze svého hlediska a ve své retrospekci (v. 234: Orestés ještě jako malé dítě „v náručí matky, u prsou“; v. 364-63: Matka zpívá s dalšími argejskými ženami Ífigenii svatební písně přesně ve chvíli, kdy ji otec zabíjí). Vražda Klytaiméstry se tedy mění ve fakt, o kterém se nemluví, a také v prostředek záchrany. Avšak právě důrazem na záchranu se vposledku zakrývá samotný čin. Ífigenii i Orestovi zůstávají zcela odlišné obrazy matky.

### 3. 3. 4. Poslední tečka *ex machina*

Spojíme na moment oba sourozence se širším problémem, který byl v *IT* rozehrán, tedy s problémem výkladu, interpretace na straně smrtelníků. Viděli jsme, že Ífigenie chápala svou oběť v Aulidě jako výsledek lidské interpretace – Kalchás na ni přenesl (v. 23:

---

<sup>571</sup> Naopak k důrazu na roli postavy Pelopa v tomto rozpoznání a v *IT* vůbec srov. O'Brien (1988).

<sup>572</sup> Této pasáži si všimla už Zeitlin (2005), s. 211, pozn. 19, ale přehání poněkud, když říká, že se Ífigenie ptá na motivy Klytaiméstry opakovaně. Ífigenie se ptá jednou. Nevím, jestli je „z psychologického hlediska hrozně nefér připravit Ífigenii o znalost toho, že Klytaiméstra jednala tak, jak jednala, kvůli své dceři“ (pozn. 19 na s. 221). Zdá se mi, že Ífigenie to implicitně vnáší do v. 553, kde lituje zabíjející a zabíjeného a kterému byla věnována pozornost výše. Poněkud zvláštní je však možné vysvětlení Zeitlinové, že taková znalost by mohla zkomplikovat loajalitu Ífigenie vůči Orestovi, a proto je tedy zřejmě potlačena.

ἀναφέρων) onen neurčitý Agamemnonův slib, na což se v moderních interpretacích leckdy zapomíná, takže jsou směřována hlediska mluvčích a požadavek lidské oběti ze strany bohyně se bere jako fakt.<sup>573</sup> Táž Ífigenie se sama pouští do celé řady interpretací. Podle ní a sboru (v. 463-6) si Artemis užívá taurskou rituální praxi (v. 35).<sup>574</sup> Ífigenie dezinterpretuje sny, protože, jak jsme již viděli, snům byl odňat hlas a zůstala jim jen obraznost. Stále táž Ífigenie v momentu krize (rozdivočena sny a ztrátou naděje) se pouští do spekulací o bozích, konkrétněji o Artemidě, čistotě a poskvrně (v. 380-91). Ve spekulativním závěru zde opět zaznívá sloveso vyjadřující přenos něčeho na někoho – to Taurové přenesli svůj krvežíznivost na Artemidu (v. 390: ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ). Také Orestés, jak jsme před chvílí viděli, si určitým způsobem vykládá Apollónovu věštbu (v. 711-15). Pro změnu Taurové chápou čin v Aulidě jako vraždu (v. 338-9, 1418-19), a v této interpretaci se vlastně stýkají s Ífigenií. Konečně Thoás označuje prchající Řeky za bezbožné (v. 1426), a to patrně proto, že se dopustili krádeže posvátného předmětu. Přináší autoritativní tečka v podobě Athény *ex machina*, která je z velké části tvořena sérií *aitologií*, nějaké interpretační rozuzlení těchto dílčích interpretací? Mám za to, že krom Apollónovy věštby, které je dán určitý smysl (v. 1438-1441b), nikoli, nebo přinejmenším žádné scelující vysvětlení nejsem s to postřehnout. Především, a to je třeba zdůraznit, zůstávají otevřené všechny interpretace týkající se Artemidy. Ačkoli Athéna říká, že sama bude provázet sourozence, a chránit tak i svatou sošku své sestry (v. 1488-9), chválí zároveň Thoanta, že se tak rychle uklidnil (v. 1486), a ani slovem neruší taurský způsob obětování Artemidě. Pokud se vydáme mimo rámec hry, kam jsme ostatně *ex machina* také tlačeni, nezbude nám než přijmout, že tento způsob prostě zůstává. Stručně řečeno, nedozvíme se, co je vlastně Artemis v této hře zač, a díky tomu můžeme na bohyni přenášet, stejně jak to činily postavy v *IT*, co zrovna uznáme za vhodné. Stejně jako postavy ani my jsme její (a ostatně ani Apollónův) hlas nikdy neslyšeli. Athéna, která by mohla fungovat jako autoritativní hlas, o tomto mlčí.

Ale možná žádné takové sjednocení dílčích interpretací na tomto místě není cílem, protože jednotlivá hlediska jsou v tuto chvíli již zapomenuta. Jak říká F. Dunn, „*aitologie* je

---

<sup>573</sup> K již zmíněné (pozn. 377) Swiftové a Tzanetou se v tomto přehlížení připojuje Zeitlin (2005), s. 202, a Zeitlin (2011), s. 457-8. Nejdříve se zdá, že takto směřuje perspektivy i Papadopoulou (2005), s. 110. Později však (s. 113) zcela správně zdůrazňuje rozměr lidské interpretace, která zároveň na straně Eurípida znamená vymezení se vůči převažující tradici. Wolf (1992), s. 332, uvádí Kalchantovu interpretaci „krize v Aulidě“ ve výčtu momentů, kdy je dle něj v *IT* strhávána pozornost právě na proces interpretace.

<sup>574</sup> Zeitlin (2011), s. 459,, opět přehlídí, kdo mluví. Nejedná se o taurské *point of view*, ale hledisko Ífigenie.

prosazením kontinuity“;<sup>575</sup> a v této kontinuitě hrají hlavní roli oba sourozenci a pokračování jejich příběhu. Zaměříme se na ně krátce skrze Ífigenii, podle níž je tragédie pojmenována.<sup>576</sup>

Jaké je tedy její pokračování?

Ífigenie zůstane klíčnicí Artemidy, ovšem tentokrát v Braurónu. Ífigenie tudíž také zůstane ἄγαμος a ἄτεκνος a v podstatě, jakožto kněžka, rovněž ἄφιλος. Toto jsou termíny, kterými během *kommuné* Ífigenie vyjadřovala svou izolovanost (v. 220, uvedeno bylo navíc adjektivum ἄπολις). Způsob, jakým je nastíněna její heroizace po smrti, pak opět ukazuje promyšlenou práci s načasováním: Po smrti jí budou přinášeny nádherně tkané látky (v. 1464b-65), ale až do dalšího verše (v. 1466) je odsunuto, čímž látky to jsou. Těžko říci, jestli působilo jako šok, že se jedná o látky, které doma zanechaly ženy, jež zemřely při porodu. Každopádně ji tyto „dary“ budou navždy spojovat s dvojí poskvrnou: s porodem a smrtí. Tedy přesně s tím druhem poskvrny, který je nepřekročitelný pro Artemidu. Dodejme jen, že Ífigenie ve své „náboženské spekulaci“ staví vedle sebe nepřekročitelnost v těchto dvou případech poskvrny a lidské oběti v Tauridě a toto napětí chápe jako *sofisma* bohyně (v. 380-3).<sup>577</sup> Jestli spojení s porodem modeloval Eurípides na základě etymologie jména Ífigenie, jak se nezávisle na sobě domnívají Scullion a Dunn,<sup>578</sup> vlastně není až tak důležité, respektive je to podstatné, jen pokud bychom se znovu a znovu soustředili na Braurón. Scullion dle mého strážlivě shrnuje, že *aitia* slouží především tematickému cíli, než aby odkazovala na nějakou skutečnou rituální praxi.<sup>579</sup> Můžeme se tedy ptát, jaký tematický cíl se zde ukazuje. Ačkoli bychom mohli hledat jiné spojnice, mám za to, že na tomto místě jasně převládá tematika vyloučení, které se z uzavřeného světa Tauridy přesouvá do Řecka.

Na konec je v souvislosti s touto závěrečnou částí *IT* třeba zmínit ještě jeden malý, avšak zajímavý detail. V textu, který se dochoval (a jiný jednoduše analyzovat nemůžeme), je jen pět a půl verše z celkových čtyřiceti, které Athéna pronáší, věnováno Ífigenii (v. 1462-66a). Dominují instrukce Orestovi a pokračování jeho příběhu. Ífigenie je z něho v podstatě

---

<sup>575</sup> Dunn (2000), s. 5.

<sup>576</sup> Z neustálých sporů o rituální jazyk této části kvalitativně vyčnívá studie Wolffa (1992) a krátký rozbor Sculliona (1999-2000), s. 226-30, a za pozornost rovněž stojí Dunn (2000), k *IT* pak zejm. na s. 18-23.

<sup>577</sup> Toho si všimá i Zeitlin (2011), s. 364.

<sup>578</sup> Scullion (1999-2000), s. 227, Dunn (2000), s. 22, pozn. 38. Hanačík a Kaska (1913) překládají toto jméno jako „Sílorozenka“, s. xxvi.

<sup>579</sup> Scullion (1999-2000), s. 229. Dunn (2000) to vyjadřuje ještě ostřeji: „Závěrečné *aitiologie* si rétoricky nárokují spojení bytostně oddělených světů fikce a občanské praxe. Avšak ukazuje se, že tato praxe je neméně fikční než fikční svět“ (s. 23).

vyloučena, stejně jako ji už dříve Orestés vyloučil ze znalosti některých podstatných částí minulosti. Nový, společný příběh sourozenců, který se začínal utvářet v závěrečné části *IT* a na jehož utváření se zásadně podílela matkovražda, se tak mimo samotné drama záhy rozpojuje. Mimodramaticky odkazující tečka *ex machina* představuje skutečně ironickou tečku za veškerým spojováním minulosti, za problémem interpretace, hledisky, tematikou vyloučení a izolovanosti, za poskvrnou a za několika vraždami. Ironickou tečku ovšem představuje také proto, že se o mnohém z toho už nemluví. Tím však zároveň nám, interpretům, otevírá možnost pro naše spojování a doplňování.

## Závěr

Na úplný závěr zbývá zhodnotit směr výkladu v první a druhé části této práce a sumarizovat některé otázky, které z obou částí i jejich vzájemného vztahu vyplývají.

V první části, věnované metodologické stránce interpretace řecké tragédie, jsme nedostali jednoznačnou odpověď na otázku po univerzálním způsobu výkladu tragédie. Naopak bylo ukázáno, že taková odpověď ani zaznít nemůže, protože žádný jednoznačně vymezený a jednolitý způsob výkladu, postihující všechny dílčí aspekty a významové roviny, jednoduše neexistuje. Pomocí terminologie prázdných míst byl naznačen i jeden z důvodů, proč tomu tak je – interpretační zaplňování určitých prázdných míst znamená zároveň vytváření jiných míst v jiných částech pomyslné významové sítě. Jak jsme viděli, existují tedy právě jen dílčí přístupy a dílčí odpovědi, rozkrývání určitých aspektů, respektive jejich spojování do větších celků.

V první části jsme také ukázali, že hodnocené přístupy sdílejí některé společné strategie. Tou nejdůležitější z nich je druhá (či několikerá) četba. Tato strategie je vlastní rovněž i *performance criticism*, ačkoli je v jeho rámci patrný proud vymezující se už jen vůči pojmu čtení jako takovému. Rozdíly však pochopitelně tkví ve způsobech, jakými je tato druhá četba následně používána, do jaké úrovně díla je směřována a co nám zároveň říká o díle samotném ve smyslu jeho výstavby a fungování.

Ve většině případů literárního *close reading* je druhá četba primárně ve službách interpretace a soustředí se na intratextové spoje. Možné posunutí těchto spojů na intertextuální úroveň přitom nehraje zásadní roli ve změně strategie, protože se jedná jen o jakési prodloužení tohoto spojování. Pokud bychom v tomto případě hovořili o kompetenci, jednalo by se o kompetenci interpreta, která je formována znalostí a interpretací určitých textů. Tento přístup krom interpretace samotné odhaluje v druhém plánu významové potenciality stabilizovaného textu (v intertextuální rovině navíc extenzivně posunuté). Poukázali jsme na několik problémů, které v rámci tohoto přístupu vyvstávají: posuzování ekonomie četby (na příkladu *Alkéstidy*); otázka uzavřenosti tragédie ve vztahu k živé mytologii (stručně na příkladu *Trachíňanek*); nerespektování hlediska v promluvách postav; obecné směšování autorské intence s naším dotvářením významů, resp. nerefektování či přinejmenším mlčení o takovém směšování. To však neznamená, že by měl být tento stále převažující přístup

odsouzen jako nepřipustný. Naopak bylo zdůrazněno, že tragédie proměněná tímto způsobem interpretace v text literární je jednoduše vystavena jinému modu čtení, který může odhalit jinak nepostřehnutelné spoje. Je však třeba odmítnout, pokud je takové textuální čtení privilegováno na základě chybného předpokladu, že představení (a tedy i pokusy o analýzu představení a jeho konvencí) znamená omezení významové potenciality textu. V takovém případě interpret nerespektuje právě tuto důležitou distinkci mezi různými mody čtení, mezi zaplňováním různých prázdných míst.

Přístupy, které se zhruba od 70. let dvacátého století snaží vrátit tragédii divadlu, jsme v rámci naší práce souhrnně označovali jako *performance criticism*. Tento termín je tedy do značné míry pomocný. Donald Mastronarde tento směr označil jako formalismus, takže by se mohlo zdát, že se jedná především o neinterpretativní přístup, nicméně už Oliver Taplin chápal *performance criticism*, jehož byl nejvýznamnější proponentem, jako součást literární kritiky v anglosaském smyslu slova, tedy v podstatě jako rozšířenou literární interpretaci. *Performance criticism* sdílí s literárním *close reading* strategií druhé (či několikeré) četby a na první pohled by se mohlo zdát, že se zde v druhém plánu ukazuje velmi podobný výsledek: Ačkoli tento směr klade důraz na událost představení, druhou četbou samozřejmě odhaluje významové roviny, které tuto událost přesahují. Nicméně jak vedlejší efekty druhé četby, tak možné významové spoje se od předchozího způsobu liší. Zaprvé druhá četba není zcela ve službách interpretace, ale interpretace je zde vyvážena snahou o poznání konkrétních divadelních konvencí, takže se ke slovu v mnohem větší míře dostává praktická stránka divadelního fungování. Zadruhé sama interpretace zde ukazuje opět jiný modus čtení a jiné cesty realizace významu. Obecně je možno říci, že se jedná o přístup, který je adekvátnější tragédii jakožto dramatickému textu napsanému pro divadlo. Mezi oběma způsoby lze v průběhu interpretace volně přecházet, ale oba zároveň nasvěčují jinou úroveň díla. Z tohoto důvodu není zcela přesné považovat jeden způsob za podsložku druhého.

Oproti těmto dvěma přístupům, které byly pojednány na základě svého (ať už reflektovaného či nereflektovaného) přístupu ke vztahu „text a představení“, nábožensko-rituální *close reading* vrací do studia řecké tragédie problematiku užití jazyka rituálu. Důležitost tohoto zkoumání je dána už jen tím, jaký prostor je v tragédii věnován rituálu (ať už prováděnému nebo jen slovně zprostředkovanému), a zejména pokřivenému rituálu, který často spouští stejně pokřivené a dále se řetězíci jednání. Tomuto směru zde byl dán



prostor nejen vzhledem k důležité roli rituálu v tragédii, která navíc otevírá složitou otázku po kontextuálním vztahu mezi divadlem a dobovou náboženskou a rituální praxí, ale také z toho důvodu, že toto zkoumání bylo na několik desetiletí diskreditováno excesy cambridgeské ritualistické školy. Bylo však nutné odmítnout postulování fundamentálních definic řeckého náboženství a náboženské praxe, které, jako v případě Sourvinou-Inwood, v posledku redukuje výsledek užití tak nestabilního prvku, jakým rituál v tragédii bezesporu je, do monosémického sdělení.

Cílem druhé části byl rozbor Eurípidovy *Ífigenie v Tauridě*, který by uplatňoval právě různé úrovně výše uvedených výkladů. Proto byla zvolena určitá forma komentáře k jednotlivým významovým rovinám a jejich rozvíjení v rámci naznačených interpretačních postupů.

Protože byly v první části hodnoceny strategie jednotlivých přístupů, je třeba nyní v obecné rovině a z určitého nadhledu postihnout také strategie, na nichž byla postavena analýza a interpretace *IT*. V každém oddíle se přitom vždy jednalo o uplatňování několika vzájemně propojených strategií, které strukturovaly výklad, a tím také výběr důrazů.

- Postupné *zaostřování* nebo, chceme-li, zaplňování scénického prostoru, na něž byl kladen důraz ve výkladu prologu, šlo ruku v ruce se snahou o *vyloučení* naší znalosti scénického prostoru, která byla dána jednoduše znalostí celku tragédie. *Vyloučení* zde tedy fungovalo ve prospěch deskriptivní poetiky. Jeho snahou bylo postihnout, jakým způsobem autor pracuje jak s expozicí prostoru, tak s invenčním spojováním na úrovni mýtické látky, a kde se tyto spoje ukazují. V závěru analýzy prologu se naopak ke slovu dostalo interpretační *spojování*, kdy byla Orestova slova, která zazněla v rámci konkrétního, v danou chvíli již ustaveného scénického i fikčního prostoru, protažena směrem k Aischylovu *Agamemnonovi*.

- Rozbor sborových partů byl svým zaměřením především literární, soustředěný sice rovněž na postupné rozvíjení, tentokrát však komplikovaného slovního výrazu sboru. Souběžně s tím byla uplatňována strategie spekulativního *doplnění*, tedy snaha o zasazení sboru do *orchestry*, snaha o *doplnění* slovního výrazu prostorovou (tedy pohybovou) perspektivou, ač obě složky (verbální a pohybová) původně nestály v žádném doplňovacím poměru, ale tvořily jeden výraz. Na úrovni tematické interpretace sborových částí naopak fungovalo *vyloučení* jiných možných interpretačních důrazů. Interpretace i literární rozbor přitom byly celou dobu vedeny *důrazem* na funkci sboru v rámci fikce. Hlavním cílem analýzy a

interpretace sboru tak bylo ukázat, jakými složitými narativními pohyby sbor spoluutváří daný fikční svět.

- V rozboru postav převládá interpretační zájem, který na základě předpokládaného „efektu reálného“ sledoval zejména efekty charakterizace a umenšoval tak úroveň zájmu příběhu či diskursu a konvence řeči.

- Rituální jazyk byl sledován vždy s důrazem na danou chvíli a na dané hledisko té postavy, která jej zrovna používala.

Přestože se v rozboru *IT* mezi jednotlivými strategiemi přecházelo, bylo vždy zdůrazněno, na jakou úroveň je výklad v danou chvíli zacílen. V rámci tohoto komentáře byl po celou dobu skládán určitý interpretační obraz *Ífigenie v Tauridě*. Byl to obraz roztržštěný, nebo lépe řečeno utvářený fragmentární formou tohoto komentáře a vyvstaly v něm zejména tyto interpretační důrazy: Taurida jako místo mimo běžný a uchopitelný rámec; Taurové jako rozkládající prvek Tauridy; motiv vyloučení Ífigenie a sboru z běžného rámce komunity i standardní (tj. řecké) náboženské praxe; zajetí Ífigenie v retrospekci vlastní oběti a ve stálé aktualizaci oběti skrze taurskou obětní praxi; oběť Ífigenie jako prvek nestandardnosti v řeckém světě; Orestovo vytěšňování matkovraždy; otevřený konec bez odpovědi na interpretace, do kterých se pouštěly postavy.

Na tomto místě nemá příliš smysl znovu se pouštět do interpretačního „dokazování“ jednotlivých důrazů nebo se dlouze vymezovat vůči netragickým čtením *Ífigenie v Tauridě* poukazem na temný konec hlavní postavy, který je ohlášen *ex machina*. Podstatnější je položit si ještě jednou otázku, proč právě tento přerývavý komentářový způsob.

Odpověď je jednoduchá. Tento způsob byl v daném čase motivován respektem ke komplexnosti a snahou, aby krom často líbivého spojování, které odpovídá dnešnímu nebo včerejšímu kritickému slovníku, zaznělo i slovo o tom, jak je konkrétní dílo utvořeno, na jakých úrovních se rozbíhá. Výsledný interpretační obraz možná nebyl vyloženě extrémní, jak by si třeba přál Jonathan Culler, sám stoupenec spíše neinterpretativní poetiky, ale i komentář odhalil dříve neviděné spoje a ukázal místa, kde se může navíc utvářet spojování extrémnější.

## Abstrakt

Disertační práce je zaměřena na problematiku interpretace řecké tragédie, která je sledována jak v obecné rovině na příkladu vybraných interpretačních strategií, tak v rovině praktické rozborem Eurípidovy *Ífigenie v Tauridě*.

Tragédie je v úvodní kapitole vymezena na základě dobového kontextu jako součást a další projev tzv. *song culture*, respektive *performance culture*. Proti tomuto performativnímu zasazení je postaveno Aristotelovo podcenění divadelní úrovně ve prospěch četby, které v jistém smyslu zakládá důležitý kritický problém, přecházející až do současnosti. Po nastínění změn na poli bádání o řecké tragédii, které byly na konci 60. let dvacátého století motivovány vzrůstajícím zájmem o teorii, se zbývající část první kapitoly věnuje kritickému hodnocení tří interpretačních přístupů k tragédii: literárnímu *close reading*, nábožensko-rituálnímu *close reading* a *performance criticism*. Literární *close reading* a *performance criticism* jsou pojednány na základě svého poměru ke komplikovanému vztahu „text – divadlo“, u třetího přístupu jsou tematizovány způsoby, jakými je interpretováno užívání konkrétního prostředku, tedy užívání jazyka rituálu. První část práce uzavírá kapitola věnovaná kompetenci obecnstva. Oproti jednoduchému a automatickému konstruování superkompetentního obecnstva, které často odpovídá našim vlastním interpretačním zájmům a funguje jako jejich potvrzení, je zde kompetence nastíněna jako soubor sub-kompetencí (narativní, mezižánrová, divadelní), který může autor využívat a manipulovat na základě vztahu opakování a difference.

Rozbor Eurípidovy *Ífigenie v Tauridě* v druhé části je veden skrze pět základních bodů: prostor a jeho zaplňování; sbor a píseň; postava; mýticko-rituální jazyk a jeho používání; obecnstvo, vůči kterému komunikace probíhá. Tyto základní prvky jsou vykládány komentářovým způsobem, který kombinuje přístupy hodnocené v první části práce. Tento způsob výkladu byl zvolen proto, aby rozbor neústil opět jen do další interpretace konkrétního díla, ale řekl rovněž něco o způsobech fungování díla samotného. Z tohoto důvodu je v jednotlivých bodech rozlišováno, jaké významové roviny jsou zvolenými interpretačními přístupy odhalovány. Samotná interpretace není odmítnuta a z rozboru také řada interpretačních důrazů *Ífigenie v Tauridě* vyplývá (vyloučení Ífigenie a sboru z běžného rámce komunity; opakovaná retrospekce oběti Ífigenie v Aulidě na jedné straně a vytěsnění tohoto aktu z řeči v řeckém světě mimo Tauridu; Orestovo potlačování řeči o matkovraždě,

atd.). Odmítáno je však interpretační směšování časových rovin, nerespektování mluvčích a jejich hledisek a využívání druhé četby k popisu scény na místech, kde teprve dochází k postupnému zaostřování jak na scénický, tak fikční prostor. Takové kritické postupy byly na konkrétních místech kritizovány, protože ve výsledku neříkají příliš o interpretovaném díle, ale mluví spíše o našich interpretačních možnostech.

## Abstract

This dissertation is focused on problems of interpretation of the Greek tragedy. This issue is pursued on the general level by means of examples of several chosen interpretative strategies as well as on a more practical and concrete level by analysis of a particular tragic work, namely *Iphigenia in Tauris* of Euripides.

The introductory chapter defines the tragedy – within the original context – as a part and another manifestation of what is today depicted as a *song* or *performance culture*. In contrast to this performative setting of the tragedy stands an Aristotelian underestimation of the theatrical level in favour of reading. This contrast, in a sense, initiated a crucial critical problem which still continues in the present time. After an outline of important changes in modern scholarship on Greek tragedy, which took place mainly under the influence of growing interest in theory during the late 1960s, the first chapter deals with a critical analysis of three interpretative approaches to Greek tragedy: literary close reading, religious-ritualistic close reading and performance criticism. The literary close reading and performance criticism are analyzed on the basis of their approach to a “text – theatre” relationship. In the case of religious-ritualistic close reading the ways it interprets tragedian’s use of a concrete expression that is expression of ritual language, is observed. The last chapter of the first part of the thesis is dedicated to the issue of an original audience’s competence. Against a simple and rather automatic constructing of a super-competent audience, which often corresponds to our own interpretative interests and which functions as their confirmation, a competence as a complex of sub-competences (narrative, inter-genre, theatrical) is stressed here. Any author of a tragedy can use and manipulate these particular sub-competences on the basis of a “repetition-difference” relationship.

An analysis of *Iphigenia in Tauris* in the second part of the dissertation proceeds through five fundamental elements: scenic space and its focusing; chorus and song; character; mythico-ritual language and its usage; and the original audience towards which communication takes place. These elements are interpreted by means of a commentary form which combines approaches evaluated in the first part of the thesis. The commentary form was chosen to shed light on ways the work alone functions and not to provide just another interpretation of particular work. For this reason it is differentiated in the analysis of each element, which

levels of meaning are uncovered by the given interpretative approaches and in what sense these uncovered levels of meaning differ from each other. Interpretation per se is not omitted and several important interpretative emphases emerged during this analysis (e.g. an exclusion of Iphigenia and the chorus of Greek girls from an usual frame of community; repeated retrospection of sacrifice at Aulis on the one hand and the repression of this act from a speech in the Greek world outside the Tauris on the other; Orestes' repression of speech relating to matricide, etc.). What is, however, refused is an interpretative confusion of various time levels, overlooking of speakers and their points of views, and use of a second-reading to describe the scene and frame of fiction at the moments when scenic space and fiction's space are only to be focused. Such interpretative procedures have been criticized in given situations, because, as a result, they do not tell us much about the work, which is being interpreted, but instead speak about our interpretative capacities.

## Seznam bibliografických zkratek:

- periodika

*AJA – American Journal of Archaeology*

*AJPh – American Journal of Philology*

*ASCS – The Australian Society for Classical Studies*

*CB – The Classical Bulletin*

*CCJ – The Cambridge Classical Journal (dříve PCPhS)*

*CJ – The Classical Journal*

*CPh – Classical Philology*

*CQ – Classical Quarterly*

*CR – Classical Review*

*CW – The Classical World*

*BICS – Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*

*G&R – Greece and Rome*

*GRBS – Greek, Roman and Byzantine Studies*

*HSCP – Harvard Studies in Classical Philology*

*ICS – Illinois Classical Studies*

*JHS – Journal of Hellenic Studies*

*LCM – Liverpool Classical Monthly*

*LF – Listy Filologické*

*MD – Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*

*NLH – New Literary History*

*PCPhS – Proceedings of the Cambridge Philological Society*

*RhM – Rheinisches Museum*

*SyllClass – Syllecta classica*

*TAPhA – Transactions and Proceedings of the American Philological Association*

- primární prameny:

GEF = West (2003)

M.-W. = Merkelbach – West (1967)

PMG = Page (1962)

TrGF = Snell (1986)

- sekundární literatura:

DFA = Pickard-Cabridge (1968)

GTA = Taplin (1989)

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II, 2, 1. Zürich – München, Artemis Verlag 1994.

RE = *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung. Stuttgart, 1894nn.

SA = Taplin (1977)

## Bibliografie – seznam použité literatury

### I. Primární prameny

#### • Tragédie (edice, komentáře, překlady):

ALLAN, W. (2008). *Euripides: Helen*. Cambridge University Press.

BARRETT, W. S. (1964). *Euripides: Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.

BATES, W. N. (1904). *Euripides: Iphigenia in Tauris*. New York: American Book Company.

BIEHL, W. (1970). *Euripides: Troades*. Leipzig: Teubner.

———. (1989). *Euripides: Troades*. Heidelberg: Winter.

BOND, G. W. (1963). *Euripides: Hypsipyle*. Oxford University Press.

———. (1981). *Euripides: Heracles*. Oxford: Clarendon Press.

COLLARD, CH. (1975). *Euripides: Supplices, II. Commentary*. Groningen

———. (1991). *Euripides: Hecuba*. Warminster: Aris and Phillips (Aris and Phillips Classical Texts: The Plays of Euripides).

COLLARD, CH. – CROPP, M. J. – GIBERT, J. (2004): *Euripides: Selected Fragmentary Plays, II*. Warminster: Aris and Phillips (Aris and Phillips Classical Texts: The Plays of Euripides).

CROPP, M. J. (1988). *Euripides: Electra*. Warminster: Aris and Phillips (Aris and Phillips Classical Texts: The Plays of Euripides).

———. (2000). *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Warminster: Aris and Phillips (Aris and Phillips Classical Texts: The Plays of Euripides).

DALE, A. M. (1964<sup>3</sup>). *Euripides: Alcestis*, Oxford: Clarendon Press.



- DIGGLE, J. (1981). *Euripidis Fabulae, II*. Oxford: Clarendon Press.
- EBENER, D. (1977). *Euripides: Tragödien, IV. Griechisch und Deutsch*. Berlin: Akademie-Verlag.
- ENGLAND, E. B. (1899<sup>2</sup>) [1883]. *Euripides: Iphigeneia in Tauris*. New York: Macmillan.
- FINGLASS, P. J. (2007). *Sophocles: Electra*. (Cambridge Classical Texts and Commentaries 44). Cambridge: Cambridge University Press.
- FLAAG, I. (1889). *Euripides: Iphigenia Among the Taurians*. Boston.
- FRAENKEL, EDUARD (1950a). *Aeschylus: Agamemnon I*. Oxford: Clarendon Press.
- . (1950b). *Aeschylus: Agamemnon II*. Oxford: Clarendon Press.
- GARVIE, A. F. (1986). *Aeschylus: Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press.
- GREGORY, J. (1999). *Euripides: Hecuba. Introduction, Text, and Commentary*. Atlanta: Scholars Press.
- HADAS, M. – MCLEAN, J. (1981<sup>3</sup>). *Ten Plays by Euripides*. New York: Bantam Classics.
- HALLERAN, M. R. (1995). *Euripides: Hippolytos*. Warminster
- HANAČÍK, V. – KASKA, FR. (1913). *Euripidova Ifigeneia Taurská*. Praha: Alois Wiesner.
- KOVACS, D. (1999). *Euripides IV., Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, The Loeb Classical Library.
- KRÁL, J. (1888). *Dramata Euripidova II., Alkestis*. Praha.
- . (1902). *Aischylos: Oresteia*. Praha: J. Otta.
- KRÁL, J. (1988). *Eurípidés: Héraklés a jiné tragédie*. Praha: Svoboda.
- KYRIKOU, P. (2006). *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*. De Gruyter.
- LATTIMORE, R. (1973). *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- LEE, K. H. (1997) *Euripides: Ion*. Warminster.
- LEE, K. H. (1976). *Euripides: Troades*. Basingstoke: Macmillan.

- LUSCHNIG, C. A. E. – ROISMAN, H. M. (2003). *Euripides' Alcestis. With Notes and Commentary*. University of Oklahoma Press.
- MASTRONARDE, D. J. (1994). *Euripides: Phoenissae*. (Cambridge Classical Texts and Commentaries 29) Cambridge: Cambridge University Press.
- MATTHIESSEN, K. (2008). *Euripides: Hekabe*. De Gruyter.
- MERTLÍK, R. (1978). *Eurípidés: Trójanky a jiné tragédie*. Praha: Svoboda.
- . (1986). *Eurípidés: Hippolytos a jiné tragédie*. Praha: Svoboda.
- MORWOOD, J. (1999). *Euripides: Iphigenia among the Taurians, Bacchae,, Iphigenia at Aulis, Rhesus (with introduction by Edith Hall)*. Oxford: Oxford University Press.
- MURRAY, G. (1904). *Euripidis Fabulae, II*. Oxford: Clarendon Press.
- . (1915). *The Iphigenia in Tauris of Euripides Translated into English Rhyming Verse with explanatory notes*. Oxford University Press.
- OWEN, A. S. (1939). *Euripides: Ion*. Oxford.
- PALEY, F. A. (1857). *Euripides. With an English Commentary, vol. I*. London: Whittaker and co. Ave Maria Lane.
- . (1860). *Euripides. With an English Commentary, vol. III*. London: Whittaker and co. Ave Maria Lane.
- PITMAN, E. R. (1857). *The Iphigenia in Tauris of Euripides, with English Notes*. Oxford: John Henry and James Parker.
- PLATNAUER, M. (1938). *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Oxford: Clarendon Press.
- RADT, S. (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. IV.: Sophocles*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht.
- ROISMAN, H. – LUSCHNIG, C. A. E. (2011). *Euripides' Electra: A Commentary*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SEECK, G. A. (2008). *Euripides: Alkestis*. Berlin: de Gruyter.
- SANSONE, D. (1981). *Euripides: Iphigenia in Tauris*. Leipzig: Teubner.
- SEDLÁČEK, J. (1923). *Devět dramát Euripidových*. Třebíč.

SNELL, B. (1986). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. I.* Göttingen. (ed. correctior KANNICHT, R.) = TrGF

ŠIMÁČEK, FR. (1895). „Ifigenie Taurská. Z Euripida přeložil skutečný učitel gymnasiální“, in: *Šestnáctá výroční zpráva obecního vyššího gymnasia ve Vys. Mýtě za školní rok 1894-1895*, s. 9-45.

SHAPIRO, A. (2009). *Euripides: Trojan Women.* Oxford: Oxford University Press.

VELLACOTT, PH. (1953). *Euripides: Three Plays: Hippolytus, Iphigenia in Tauris, Alcestis.* Penguin Books.

VERRALL, A. W. (1890). *Ion of Euripides. With Translation to English verse.* Cambridge.

WAY, A. S. (1912). *Euripides II., Electra, Orestes, Iphigeneia in Taurica, Andromache, Kyklops.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, The Loeb Classical Library.

WEBER, LEO (1930). *Euripides: Alkestis.* Leipzig: Teubner.

WEST, M. L. (1987). *Euripides: Orestes.* Warminster

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ULRICH VON (1926). *Euripides: Ion.* Berlin: Weidmansche Buchhandlung.

WILLINK, C. W. (1986). *Euripides: Orestes.* Oxford: Clarendon Press.

#### • Aristotelés

GROH, F. (1929). *Aristotelova Poetika.* Praha: Společnost přátel antické kultury.

HALLIWELL, S. (1995). *Aristotle Poetics.* [součást svazku Loeb edice *Aristotle XIII: The Poetics; Longinus on the Sublime; Demetrius on Style*]. Harvard University Press.

JANKO, R. (1987). *Aristotle: Poetics I. with the Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetic II, and the Fragments of the On Poets.* Indianapolis – Cambridge.

KASSEL, R. (1965). *Aristotelis de arte poetica liber.* Oxford: Clarendon Press.

KŘÍŽ, A. (1948). *Aristotelés: Poetika: o básnické tvorbě.* Praha: Jan Laichter.

LUCAS, D. W. (1968). *Aristotle: Poetics.* Oxford: Clarendon.

MRÁZ, M. (1996). *Aristotelés: Poetika.* Praha: Svoboda.

NOVÁKOVÁ, J. (1962). *Aristoteles: Poetika*. Praha: Orbis.

VYCHODIL, P. J. (1892). *Aristotelova kniha O Básnictví*. Druhé vydání. Brno

• **Ostatní primární prameny**

ASHERI, D. – LLOYD, A. – CORCELLA, A. (2007). *A Commentary on Herodotus Books I-IV* (ed. MURRAY, O. – MORENO, A.). Oxford University Press.

DAVIES, M. (1991). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, vol. I. Alcman, Stesichorus, Ibycus*. Oxford: Oxford University Press.

FURLEY, WILLIAM D. – BREMMER, JAN MAARTEN (2001a). *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period, Vol I., Greek Texts in Translation*. Tübingen: Mohr Siebeck.

———. (2001b). *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period, Vol II., Greek Text and Commentary*. Tübingen: Mohr Siebeck.

SNELL, B. (1934). *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*. Leipzig: Teubner.

STIEBITZ, F. (1954). *Řecká lyrika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

MAEHLER, H. (2004). *Bacchylides: a selection*. Cambridge: Cambridge University Press.

MERKELBACH, R. – WEST, M. L. (1967). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon Press.

PAGE, D. L. (1962). *Poetae melici graeci*. Oxford: Clarendon.

POWELL, J. U. (1970) [1925]. *Collectanea Alexandriana*. Oxford: Clarendon Press.

WEST, M. L. (1972). *Iambi et elegi Graeci, II*. Oxford: Clarendon Press.

———. (2003). *Greek Epic Fragments. From the Seventh Century to the Fifth Century B. C.* Harvard University Press, The Loeb Classical Library.

**II. Sekundární literatura:**

ALLAN, W. (2002<sup>2</sup>). *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

ALTENA, H. (1999-2000). „Text and Performance: On Significant Actions in Euripides’ *Phoenissae*“, in: CROPP – LEE – SANSONE (1999-2000), s. 303-323.

- ARROWSMITH, W. (1959). „Criticism of Greek Tragedy“, *The Tulane Drama Review* 3: 3, s. 31-57.
- ATHANASSAKI, LUCIA – MARTIN, RICHARD P. – MILLER, JOHN F., EDS. (2009). *Apolline Politics and Poetics*. Athens.
- BACON, HELEN H. (1961). *Barbarians in Greek Tragedy*. Yale University Press.
- . (1994/5). „The Chorus in Greek Life and Drama“, in: GOLDBERGER – SCULLY, eds. (1994/5), s. 6-24.
- BAL, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, second edition*. University of Toronto Press.
- BARRINGER, JUDITH M. (1995). *Divine escorts: Nereids in archaic and classical Greek art*. Ann Arbor.
- BARLOW, S. A. (1971). *The Imagery of Euripides*. London.
- BARRETT, J. (2002). *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. University of California Press.
- BARTHES, R. (1994). „Lekce (Inaugurační přednáška Rolanda Barthesa na Collège de France)“, in: *Chvála moudrosti* (MAURICE MERLEAU-PONTY, CLAUDE LÉVI-STRAUSS, ROLAND BARTHES). Bratislava: Archa, s. 81-99.
- . (2002). „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in: KYLOUŠEK, PETR, ed. (2002). *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, s. 9-43.
- . (2004). *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- . (2007). *S/Z*. Praha: Garamond.
- BASSI, KAREN (2005). „Visuality and Temporality: Reading the Tragic Script“, in: PEDRICK – OBERHELMAN (2005), s. 251-70.
- BELFIORE, E. (1992). „Aristotle and Iphigenia“, in: RORTY, A. O. ed. (1992). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton University Press, s. 359-377.
- BERGK, TH. (1884). *Griechische Literaturgeschichte III*. Berlin: Wiedmannsche Buchhandlung.
- BIERL, A. (1994). „Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation“, in: SOLOMON, J. ed. (1994). *Apollo: Origins and Influences*. The University of Arizona Press, s. 81-96, pozn. na s. 149-59.

- . (2009). *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*. Harvard University Press.
- BÍLEK, PETR A. (2003). *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host.
- . (2004). „Stanley Fish a soudobé diskuse o tom, jaký smysl má uvažování o literatuře v dnešním světě“, in: FISH, STANLEY (2004). *S úctou věnuje autor*. Brno – Praha, s. 80-91.
- BONANNO, M. G. (1997). „All the (Greek) World's a Stage: Notes on (Not Just Dramatic) Greek Staging“, in: EDMUNDS, LOWELL – WALLACE, ROBERT W. EDS. (1997). *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*. Johns Hopkins University Press, s. 112-123.
- BORTHWICK, E. K. (1994). „New Interpretations of Aristophanes *Frogs* 1249-1328“, *Phoenix* 48: 1, s. 21-41.
- BREMER, J. (1976a). „Why Messenger-Speeches?“, in: BREMER – RADT – RUIJGH (1976), s. 29-48
- BREMER, J. M. – RADT, S. L. – RUIJGH, C. J. eds. (1976). *Miscellanea Tragica in Honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam
- BREMMER, J., ed. (1990<sup>3</sup>). *Interpretations of Greek Mythology*. Routledge.
- BUCK, C. D. (1889). „Discoveries in the Attic Deme of Ikaria 1888. III. The Choregia in Athens and at Ikaria. Inscriptions from Ikaria Nos. 5-7“, *AJA* 5, s. 18-33.
- BURIAN, P. (1977). „The Play before the Prologue: Initial Tableaux on the Greek Stage“, in: D'ARMS, J. H. – EADIE, J. W. (EDS.). *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, s. 79-94.
- . (1997) „Myth into *muthos*: the shaping of the tragic plot“, in: EASTERLING (1997), s. 177-208.
- BURKERT, W. (1966). „Greek Tragedy and Sacrificial Ritual“, *GRBS* 7, s. 87-121.
- . (1985). *Greek Religion: Archaic and Classical*. Harvard University Press.
- BURNETT, ANNE P. (1965). „The Virtue of Admetus“, *CPh* 60: 4, s. 240-255.
- . (1971). *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford.
- BUSHNELL, REBECCA W., ed. (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing.

- BUXTON, R. G. A. (1988). „Bafflement in Greek Tragedy“, *Métis* 3, s. 41-51.
- . (2003). „Euripides' *Alkestis*: Five Aspects of a Interpretation“, in: MOSSMAN (2003), s. 170-186.
- CALDWELL, R. (1974). „Tragedy romanticized: the Iphigenia in Tauris“, *CJ* 70, s. 23-40
- CALAME, CLAUDE (1994/5). „From Choral Poetry to Tragic Stasimon: the Enactment of Woman's song“, in: GOLDER – SCULLY, eds. (1994/5), s. 136-54.
- . (1997). *Choruses of Young Women in Ancient Greek*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- COLE, S. G. (2000). „The Landscape of Artemis“, *CW* 93: 5, s. 471-81.
- CONACHER, D. J. (1967). *Euripidean Tragedy: Myth, Theme and Structure*. University of Toronto Press.
- CROALLY, N. T. (1998<sup>2</sup>). *Euripidean Polemic: The Trojan Woman and the function of tragedy*. Cambridge University Press.
- CROPP, M. (1997). „Notes on Euripides, *Iphigenia in Tauris*“, *ICS* 22, s. 25-41.
- CSAPO, E. (1999–2000). „Later Euripidean Music“, in: CROPP – LEE – SANSONE, EDS. (1999-2000), s. 399-436.
- . (2004). „The Politics of the New Music“, in MURRAY – WILSON, EDS. (2004), s. 207-48.
- . (2009). „New Music's Gallery of Images: the “Dithyrambic” First Stasimon of Euripides' *Electra*“, in: COUSLAND – HUME (2009), s. 95-109
- CULLER, JONATHAN (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Cornell University Press.
- . (1985). „Introduction: The Identity of the Literary Text“, in: VALDÉS, MARIO J. – MILLER, O. eds. (1985). *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press, s. 3-15.
- . (1992). „In Defence of Overinterpretation“, in: ECO, U. (ET AL.) – COLLINI, S., ed. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge University Press, s. 109-123.
- . (1998<sup>5</sup>). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London – New York: Routledge.

- . (2002). *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host.
- . (2005). „Příběh a diskurs v analýze narativu“, in: CULLER, JONATHAN (2005). *Studie k teorii fikce*. Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 29-53.
- CULLER, JONATHAN, ed. (2003). *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. I*. London – New York: Routledge.
- ČAPEK, JOSEF C. (1903). „Aischylova dramata Prosebnice, Peršané, Sedm proti Thebám a theorie Dörpfeldova“ *LF* 30, s. 190-99, 321-340, 401-405.
- DALE, A. M. (1969) *Collected Papers*. Cambridge.
- . (1969a): „The Chorus in the Action of Greek Tragedy“ in: DALE (1969), s. 210-220.
- . (1969b): „The Creation of Dramatic Character“ in: DALE (1969), s. 272-280.
- . (1969c): „Seen and Unseen on the Greek Stage“, in: DALE (1969), s. 119-129.
- DAVIDSON, J. F. (1986). „The Circle and the Tragic Chorus“, *G&R* 33: 1 s. 38-46.
- DAVIDSON, J. – MUECKE, F. – WILSON, P., EDS. (2006). *Greek Drama III : Essays in Honour of Kevin Lee*. London: Institute of Classical Studies. (= *BICS* Supplement 87)
- DE JONG, IRENE J. F. (1991). *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden: Brill.
- . (2004a). „Introduction“, in: DE JONG – NÜNLIST – BOWIE (2004), s. 1-10.
- DE JONG, IRENE J. F. – NÜNLIST, R. – BOWIE, A. [EDS.] (2004). *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill.
- . (2006). „Where Narratology Meets Stylistics: the Seven Versions of Ajax' Madness“, in: DE JONG, IRENE J. F. – RIJKSBARON, A. (2006). *Sophocles and the Greek Language: Aspects of Diction, Syntax and pragmatics*. Leiden: Brill, s. 73-93.
- DIGGLE, J. (1981b). *Studies on the Text of Euripides*. Oxford.
- . (2005<sup>2</sup>). *Euripidea: Collected Essays*. Clarendon Press.
- DODDS, E. R. (1929). „Euripides the Irrationalist“, *CR* 43: 3, s. 97-104.
- DOLEŽEL, L. (1995). „Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference“, *Style* 29: 2, s. 201-14.



- DOW, S. (1937). *Prytaneis: A Study of Inscriptins Honouring the Athenian Councilors*. Hesperia Supplements, vol. I.
- DUNN, F. (2000). „Euripidean Aetiologies“, *CB* 76:1, s. 3-27.
- EASTERLING, P. E. (1973). „Presentation of Character in Aeschylus“, *G&R* 20:1, s. 3-19.
- . (1977). „Characters in Sophocles“, *G&R* 24:2, s. 121-129.
- . (1981). „The End of Trachiniae“, *ICS* 6: 2, s. 56-74.
- . (1988). „Tragedy and Ritu: „Cry ‘Woe woe’, but may the good prevail“, *Metis* 3, s. 87-109.
- . (1990). „Constructing Character in Greek Tragedy“, in: PELLING (1990), s. 83-99.
- . (1997a). „Form and Performance“, in: EASTERLING (1997), s. 151-177.
- . (1997b). „Constructing the Heroic“, in: PELLING (1997), s. 21-37.
- EASTERLING, P. E., ed. (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge.
- ECO, U. (2000). *Mysl a smysl*. Praha: Moraviapress.
- . (2005). *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- EISNER, R. (1979). „Euripides’ use of myth“, *Arethusa* 12, s. 153-74.
- EKROTH, G. (2003). „Inventing Iphigeneia? On Euripides and the Cultic Construction of Brauron“, *Kernos* 16, s. 59-116.
- ELIOT, T. S. (1991). „Poezie a drama“, in: ELIOT, T. S. (1991). *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, s. 85-102.
- ELSE, GERALD F. (1957). *Aristotle’s Poetics: The Argument*. Cambridge, Maas.: Harvard University Press.
- . (1967). *The Origin and Early form of Greek Tragedy*, Harvard University Press.
- ERBSE, HARTMUT (1984). *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin.
- FARNELL, LEWIS RICHARD (1896). *The Cults of the Greek States, vol. II*. Oxford: Clarendon Press.
- FISH, S. (1970). „Literature in the Reader – Affective Stylistic“, *NLH* 2: 1 s. 123-62.

———. (1981). „Why No One's Afraid of Wolfgang Iser“, *Diacritics* 11: 1, s. 2-13. (Recenze *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* Wolfganga Isera)

FLUDERNIK, MONIKA (2001). „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing“, *NLH* 32: 3, s. 619-38.

———. (2002<sup>2</sup>). *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London – New York: Routledge. [Jedná se o elektronické vydání (ISBN 0-203-74074-2), jehož stránkování neodpovídá běžně uváděným odkazům na první vydání z r. 1996.]

———. (2008). „Narrative and Drama“, in: PIER – GARCIA LANDA (2008), s. 355-383.

FOLEY, HELEN P., *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca: Cornell University Press 1985.

———. (1995). „Tragedy and Democratic Ideology: The Case of Sophocles' Antigone“, in: GOFF (1995), s. 131-150.

———. (2003). „Choral Identity in Greek Tragedy“, *CPh* 98, s. 1-30.

FOWLER, DON P. – FOWLER, PETA G. (1996). „Literary Theory and Classical Studies“, in: HORNBLLOWER, SIMON – SPAWFORTH, ANTONY [eds.] (1996). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1996, s. 871-875.

FRIEDRICH, R. (1996). „Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic“, in: SILK (1996), s. 257-83.

FRITZ, KURT VON (1962). „Euripides' ‚Alkestis‘ und Ihre modernen Nachahmer und Kritiker“, in: FRITZ, KURT VON, *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin: De Gruyter 1962, s. 256-322.

FROW, J. (2011). „Character“, in: LOGAN, PETER MELVILLE, ed. (2011). *The Encyclopedia of the Novel*. Wiley-Blackwell, s. 169-178.

GARLAND, R. (1985). *The Greek Way of Death*. New York: Cornell University Press.

GELLRICH, M. (1995). „Interpreting Greek Tragedy: History, Theory and the New Philology“, in: GOFF (1995), s. 38-58.

GENETTE, G. (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Cornell University Press.

———. (2007). „Fikce a dikce“, in: GENETTE, G. (2007). *Fikce a vyprávění*. Praha – Brno, s. 3-33.

- GOETTE, HANS RUPRECHT (2007). „An Archeological Appendix“, in: WILSON, P., ed. (2007). *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Oxford University Press, s. 116-121.
- GOFF, B. (1988). „Euripides' *Ion* 1132-1165: The Tent“, *PCPhS* 34, s. 42-54.
- . (1990). *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge University Press.
- . (1995a). „Introduction“, in: GOFF (1995), s. 1-37.
- GOFF, B., ed. (1995). *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Texas.
- GOLDHILL, S. (1984). *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*. Cambridge University Press.
- . (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- . (1986b). „Goldhill on molehills“, *LCM* 11: 10, s. 163-167.
- . (1987). „The Great Dionysia and Civic Ideology“, *JHS* 107, s. 58-76.
- . (1989). „Reading Performance Criticism“, *G&R* 36, s. 172-82.
- . (1990). „Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics“, in: PELLING (1990), s. 100-127.
- . (1996). „Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould“, in: SILK (1996), s. 244-256.
- . (1997). „Modern critical approaches to Greek tragedy“ in: EASTERLING (1997), s. 324-348.
- GOLDHILL, SIMON – OSBORNE, ROBIN, eds. (1999). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge University Press.
- GOLDER, H. - SCULLY, S., eds. (1994/5). *The Chorus in Greek Tragedy and Culture I., = Arion* 3.1.
- GOULD, J. (1978). „Dramatic Character and ‚Human Intelligibility‘ in Greek Tragedy“, *PCPhS* 24, s. 43-67.
- . (1996). „Tragedy and Collective Experience“, in: SILK (1996), s. 217-243.

- . (2001). „'... And Tell Sad Stories of the Deaths of Kings': Greek Tragic Drama as Narrative“, in: GOULD, J. (2001). *Myth, Ritual, Memory and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*. Oxford University Press, s. 319-334.
- GOWARD, B. (1999). *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth.
- GREGORY, J. (1994<sup>4</sup>). *Euripides and the Instruction of the Athenians*, The University of Michigan Press.
- . (2006). „Genre and Intertextuality: Sophocles' *Antigone* and Euripides' *Alcestis*“, in: DAVIDSON – MUECKE – WILSON (2006), s. 113-127.
- GREGORY, J., ed. (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing.
- GREEN, J. R. (1994). *Theatre in Ancient Greek Society*. London: Routledge.
- GROH, F. (1895). „O jevišti divadla řeckého“, in: *Osmá výroční zpráva císařského krále vyššího gymnasia v Žitné ulici v Praze za školní rok 1895*, s. 7-35.
- HALL, E. (1987). „The Geography of Euripides' *Iphigenia among the Taurians*“, *AJPh* 108, s. 427-33.
- . (2002). „The singing actors of antiquity“, in: HALL, E – EATERLING, P. E., eds. (2002). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge University Press, s. 3-38.
- HALLERAN, M. R. (1988). „Text and Ceremony at the Close of Euripide's *Alkestis*“, *Eranos* 86, s. 123-129.
- . (1997). „It's Not What You Say: Unspoken Allusions in Greek Tragedy?“, *MD* 39, s. 151-63.
- HALLIWELL, S. (1998<sup>2</sup>). *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAIGH, A. E. (1907<sup>3</sup>). *The Attic Theatre*. Oxford: Clarendon Press.
- HARVEY, A. E. (1955). „The Classification of Greek Lyric Poetry“, *CQ* 5: 3/4, s. 157-175.
- HENRICH, A. (1994/5). „'Why Should I dance': Choral Self-referentiality in Greek tragedy“ in: GOLDER – SCULLY (1994/5), s. 56-111.
- . (1996). „Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides“, *Philologus* 140: 1 s. 48-62.

- . (2000). „Drama and *Dromena*: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides“, *HSCP* 100, s. 173-188.
- . (2004). „„Let Good Prevail’: Perversions of the Ritual Process in Greek Tragedy“, in: YATROMANOLAKIS, D. – ROILOS, P., eds. (2004). *Greek Ritual Poetics*. Harvard University Press, s. 189-198.
- HERINGTON, J. (1985). *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. London: University of California Press.
- HOFMANN, H. H. (1916). *Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides*. Leipzig.
- HOGAN, R. (1997). The Dramatic Function of Antilabe in Greek Tragedy. (M. Litt. Thesis: Trinity College, Dublin. (<http://roberthogan.net/books/antilabe-rebuilt.pdf>))
- HOLLINSHEAD, MARY B. (1985). „Against Iphigeneia's Adyton in Three Mainland Temples“, *AJA* 89:3, s. 419-440.
- HOLT, P (1989). „The End of the Trachiniai and the Fate of Heracles“, *JHS* 109, s. 69-80.
- HOSE, M. (1990). *Studien zum Chor bei Euripides, I*. Stuttgart: Teubner.
- . (1991). *Studien zum Chor bei Euripides, II*. Stuttgart: Teubner.
- HOURMOUZIADES, N. C. (1965). *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, Athens.
- HUDDILSTON, JOHN H. (1898). *Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings*. New York: Macmillan.
- HUGHES, DENNIS D. (1991). *Human Sacrifice in Ancient Greece*. Routledge.
- CHANCELLOR, G. (1979). „Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public“, *Arethusa* 12, s. 133-152.
- CHATMAN, SEYMOUR (2008). *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.
- CHONG-GOSSARD, J. H. KIM ON (2006). „Female song and female knowledge in the recognition duets of Euripides“, in: DAVIDSON – MUECKE – WILSON (2006), s. 27-48.
- ISER, W. (1972). „The Reading Process: A Phenomenological Approach“, *NLH* 3: 2, s. 279-299.

- . (1994) [původně 1975]. „Die Appelstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: WARNING, RAINER, ed. (1994<sup>4</sup>). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink, s. 228-252.
- . (2001). „Apelová struktura textů / Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“, in: ČERVENKA, MIROSLAV - VÍZDALOVÁ, IVANA - SEDMIDUBSKÝ, MILOŠ, eds. (2001). *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 39-61. [= ISER (1994).]
- . (2006). *How to do Theory*. Blackwell Publishing.
- JAHN, M. (2001). „Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama“, *NLH* 32: 3, s. 659-679.
- JAUSS, H. R. (1970). „Literary History as a Challenge to Literary Theory“, *NLH* 2: 1, s. 7-37.
- JOHNSON, B. (1988<sup>2</sup>). *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.
- MCDERMOTT, EMILY A. (1991). „Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays“, *TAPhA* 121, s. 123-132.
- KAVOULAKI, A. (1999). „Processional Performance and the Democratic Polis“, in: GOLDHILL – OSBORNE, eds. (1999), s. 293-320.
- . (2008). „The Last Word: Ritual, Power, and Performance in Euripides' *Hiketides*“, in: REVERMANN – WILSON, eds. (2008), s. 291-317.
- . (2009). „Coming from Delphi: Apolline Action and Tragic Interaction“, in: ATHANASSAKI – MARTIN – MILLER, EDS. (2009), s. 229-248.
- KENNEDY, GEORGE A. (1994). *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton University Press.
- KERNODLE, GEORGE R. (1957). „Symbolic Action in the Greek Choral Odes?“ *CJ* 53: 1, s. 1-7.
- KITTO, H. D. F. (1961<sup>3</sup>) [1939]. *Greek Tragedy: A Literary Study*. London: Methuen.
- KNIGHTS, L. C. (1946). „How many Children had Lady Macbeth?“ in: KNIGHTS, L. C. (1946<sup>2</sup>). *Explorations: Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. Penguin Books, s. 13-49.
- KNOX, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California Press.

———. (1979). *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*. The John Hopkins University Press.

———. (1980). „Sophocles, *Oedipus Tyrannos* 446: Exit Oedipus?“, *GRBS* 21: 4, s. 321-332.

———. (1998). „Preface to the New Edition“, in: KNOX, B. M. W. (1998<sup>2</sup>). *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and his Time*. Yale University Press, s. ix-xiv.

KOVACS, D. (2003). *Euripidea Tertia*. Leiden: Brill.

KOWALZIG, B. (2004). „Changing Choral Worlds: Song-Dance and Society in Athens and Beyond“ in: MURRAY – WILSON (2004), s. 39-65.

KRANZ, W. (1933). *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin.

KVÍČALA, JAN (1859). *Beiträge zur Kritik und Exegese der Taurischen Iphigenia des Euripides*. Wien.

———. (1908). *Příspěvky k dějinám lyrického a tragického básnictví řeckého*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění.

KRÁL, JOSEF (1888). *O scenerii řeckého divadla*. Praha: J. Otta.

LAMARI, ANNA A. (2010). *Narrative, intertext, and space in Euripides' Phoenissae*. Berlin: de Gruyter.

LAWLER, LILLIAN B. (1974<sup>2</sup>). *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. University of Iowa Press.

LESKY, A. (1983). *Greek Tragic Poetry*. Yale University Press.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1978). *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books.

LEY, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago: The University of Chicago Press.

LLOYD, M. (1986). „Realism and Character in Euripides' *Electra*“, *Phoenix* 40, s. 1-19.

LLOYD-JONES, H. (1983). „Artemis and Iphigenia“, *JHS* 103, s. 87-102.

———. (1998). „Ritual and Tragedy“, in: GRAF, FRITZ, ed. (1998). *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstags-Symposium für Walter Burkert Castelen bei 15. bis 18. März 1996*. Teubner.

- LOWE, N. J. (2003<sup>2</sup>). *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge University Press.
- . (2004). „Euripides“, in: DE JONG – NÜNLIST – BOWIE (2004), s. 269-280.
- MARKANTONATOS, A. (2002). *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*. Berlin: de Gruyter
- MARSHALL, C. W. (1999-2000). „Theatrical Reference in Euripides' *Electra*“, in: CROPP – LEE – SANSONE (1999-2000), s. 323-341
- . (2009). „Sophocles' *Chryses* and the Date of *Iphigenia in Tauris*“ in: COUSLAND – HUME (2009), s. 141-156.
- MASTRONARDE, DONALD J. (1979). *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*. Berkeley: University of California Press.
- . (1999). „Knowledge and authority in the choral voice of Euripidean tragedy“, *SyllClass* 10, s. 87-104.
- . (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge University Press.
- MATTHIESSEN, K. (1967). *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*. Hypomnemata 4. Göttingen.
- MCDERMOTT, EMILY A. (1991). „Double Meaning and Mythic Novelty in Euripide's Plays“, *TAPhA* 121, s. 123-132.
- MELCHINGER, S. (1974). *Das Theater der Tragödie: Aischylos, Sophocles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München: C. H. Beck.
- MICHELINI, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. University of Wisconsin Press.
- MILLER, W. (1929). *Daedalus and Thespis: The Contribution of the Ancient Dramatic Poets to Our Knowledge of the Arts and Crafts of Greece. Vol. I.: Architecture and Topography*. New York: Macmillan.
- MILLER, PAUL ALLEN (2003). „Saving the Subject Saving the Text: Lowell Edmunds and the State of the Art“, *International Journal of the Classical Tradition* 9, s. 412-423.
- MITOSEKOVÁ, ZOFIA (2010). *Teorie literatury: Historický přehled*. Brno: Host.



- MOSSMANN, J. (1995). *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*. Oxford University Press.
- MOSSMAN, J. ed. (2003). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- MORETTI, J.-C. (1999-2000). „The Theater of Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth-Century Athens“, in: CROPP – LEE - SANSONE (1999-2000), s. 377-98.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN (2000). „K dnešnímu stavu teorie divadla“, in: MUKAŘOVSKÝ, JAN (2000). *Studie I*. (eds. ČERVENKA, MIROSLAV – JANKOVIČ, MILAN). Brno: Host, s. 391-406.
- MURRAY, G. (1912). „Excursus on the ritual forms preserved in Greek tragedy“, IN: HARRISON, JANE ELLEN (1912). *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge, s. 341-363.
- MURRAY, P. – WILSON, P. EDS. (2004). *Music and The Muses: The Culture of ‚Mousikē‘ in the Classical Athenian City*. Oxford University Press.
- MYLONAS, GEORGE E. (1945). „A Signet-Ring in the City Art Museum of St. Louis“, *AJA* 49: 4, s. 557-569.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1923). *Zrození tragédie*. Praha: Alois Srdce. (překl. O. Fischer)
- Novotný, M. (2012). „Přítomnost smrti ve veřejném prostoru klasických Athén: ukazování a skrývání, I.: smrt zvířat“, *AVRIGA* 54, s. 62-81.
- NÜNNING, ANSGAR – SOMMER, ROY (2008). „Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama“, in: PIER – GARCIA LANDA (2008), s. 331-354.
- O'BRIEN, M. J. (1988). „Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris“, *CQ* 38, s. 98-115.
- O'BRYHIM, S. (2000). „The Ritual of Human Sacrifice in Euripides“, *CB* 76, s. 29-37.
- ONUFER, P. (2010): „‘Ten příšerný Terry Eagleton‘: ideologická kritika versus common sense? (Doslov)“ in: EAGLETON, T. (2010<sup>2</sup>). *Úvod do literární teorie*. Praha: Plus, s. 305-13.
- The Oxford Classical Dictionary* (eds. HORNBLLOWER, SIMON – SPAWFORTH, ANTONY). Oxford: Oxford University Press, 1996.
- ΠΑΛΑΙΟΚΡΑΣΣΑ, Λ. (1991). *ΤΟ ΙΕΡΟ ΤΗΣ ΑΡΤΕΜΙΔΟΣ ΜΟΥΝΙΧΙΑΣ*. Αθηναί.
- PANAGL, O. (1971). *Die „Dithyrambischen Stasima“ des Euripides*. Wien

- PAPADOPOULOU, TH. (2005). „Artemis and Constructs of Meaning in Euripides' *Iphigenia in Tauris*“, *APIAΔNH* 11, s. 107-128.
- PAPOUŠEK, VLADIMÍR (2006). „Souvislosti literární vědy v USA“, in: HAMAN, ALEŠ – HOLÝ, JIŘÍ – PAPOUŠEK, VLADIMÍR (2006). *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha: ARSCI, s. 149-200.
- PARISINOU, E. (2000). *The Light of the Gods: The Role of Light in Archaic and Classical Greek Cult*. London: Duckworth.
- PARKE, H. W. (1977). *Festivals of the Athenians*. London.
- PARKER, R. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- PAVIS, P. (2003). *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav.
- PEDRICK, VICTORIA – OBERHELMAN, STEVEN M. eds. (2005). *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- PELLING, CH., ed. (1990). *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- PELLING, CH., ed. (1997). *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press.
- PERRIS, S. (2011). „What maketh the messenger? Reportage in Greek tragedy“, in: MACKAY, A., ed. (2011). *ASCS 32 Selected Proceedings* (<http://www.ascs.org.au/news/ascs32/Perris.pdf>)
- PFISTER, MANFRED (2001<sup>11</sup>). *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink.
- PICKARD-CAMBRIDGE (1968<sup>2</sup>). *The Dramatic Festivals of Athens*. (EDS. GOULD, J. - LEWIS, D. M.). Oxford: Clarendon Press.
- PIER, JOHN – GARCIA LANDA, JOSÉ ANGEL, EDS. (2008). *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter.
- PLETT, HEINRICH F. (1991). „Intertextualities“, in PLETT, HEINRICH F., ed. (1991). *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter, s. 3-29.
- PUCHNER, MARTIN (2002). *The Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. The Johns Hopkins University Press.
- REVERMANN, M. (2006). *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Context of Aristophanic Comedy*, Oxford: Oxford University Press.

- . (2006b). „The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens“, *JHS* 126, s. 99-124.
- REVERMANN, MARTIN - WILSON, PETER, eds. (2008). *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford.
- REHM, RUSH (1988). „Staging of Suppliant Plays“, *GRBS* 29, s. 263-307.
- . (1994<sup>2</sup>). *Greek Tragic Theatre*. London, New York: Routledge.
- . (1994b). *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton: Princeton University Press.
- . (2000). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- REISCH, E. (1905). „διδάσκαλος“, *RE* V., s. 402-406.
- RICHARDSON, B. (1988). „Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage“, *Comparative Drama* 22: 3, s. 193-214.
- . (2001). „Voice and Narration in Postmodern Drama“, *NLH* 32: 3, s. 681-94.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH (2002) [1983]. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics, Second Edition*. Routledge.
- RUTHERFORD, R. B. (2006). „‘Why Shoud I mention Io?’ Aspects of Choral Narration in Greek Tragedy“, *PCPhS* 53, s. 1-39.
- SAÏD, S. (2002). „Exotic space in *Iphigeneia in Tauris*“, *Dioniso* 1 (= new series), s. 48-61.
- SANSONE, D. (1975). „The Sacrifice-Motif in Euripides' *IT*“, *TAPA* 105, s. 283-95.
- . (1978). „A Problem in Euripides' *Iphigenia in Tauris*“, *RhM* 121, s. 35-47.
- SEGAL, CHARLES (1982). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press.
- . (1983). „Greek Myth as a Semiotic System and Problem of Tragedy“, *Arethusa* 16: 1-2, s. 173-98.
- . (1986). *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Cornell University Press.
- . (1992). „Tragic beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama“, *YCS* 29, s. 85-112.

- SEIDENSTICKER, BERND (2008). „Character and Characterization in Greek Tragedy“, in: REVERMANN – WILSON, eds. (2008), s. 333-346.
- SHAPIRO, GARY (1995). „Übersehen: Nietzsche and the Tragic Vision“, *Research in Phenomenology* 25, s. 27-44.
- SHAPIRO, H. A. (2009). „Apollo and Ion on Classical Athenian Vase“, ATHANASSAKI – MARTIN – MILLER (2009), s. 265-277.
- SCHMIDT, H. W. (1971). „Die Struktur des Eingangs“, in: JENS, W., [ED.] (1971). *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Munich, s. 1-46.
- SIFAKIS, G. M. (1979). „Children in Greek Tragedy“, *BICS* 26, s. 67-80.
- SIMON, E. (1983). *Festivals of Attica: An Archeological Commentary*. The University of Wisconsin Press.
- SCULLION, SCOTT (1994). *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Leipzig: B. G. Teubner.
- . (1999-2000). „Tradition and Invention in Euripidean Aitiology“, in: CROPP – LEE – SANSONE. (1999-2000), s. 217-33.
- SCHOLES, ROBERT – KELLOG, ROBERT (2002). *Povaha vyprávění*. Brno: Host.
- SCHWINGE, ERNST-RICHARD (1968). *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*. Heidelberg: Carl Winter – Universitätsverlag.
- SILK, M. S. (1985). „Heracles and Greek Tragedy“, *G&R* 32: 1, s. 1-22
- SILK, M. S., ed. (1996). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- SOMMER, ROY (2005). „Drama and Narrative“, in: HERMAN, DAVID – JAHN, MANFRED – RYAN, MARY-LAURE [eds.] (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, s. 119-124.
- SOURVINOU-INWOOD, CHRISTIANE (1989). „Assumption and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*“, *JHS* 109, s. 134-48.
- . (1989b). „The Fourth Stasimon of Sophocles' *Antigone*“, *BICS* 36, s. 141-65.
- . (1990). „Myth as History: The Previous Owners of the Delphic Oracle“, in: BREMMER (1990<sup>3</sup>), s. 215-241.

- . (1997). „Tragedy and Religion: Constructs and Readings“, in: Pelling (1997), s. 161-186.
- . (2000). „What is Polis Religion?“, in: BUXTON, RICHARD, ed. (2000). *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press, s. 13-37.
- . (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham: Lexington Books.
- . (2005). „Tragedy and Anthropology“, in: GREGORY (2005), s. 293-304.
- . (2005b). „Greek Tragedy and Ritual“, in: BUSHNELL (2005), s. 7-24.
- STANZEL, FRANZ K. (1988). *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon
- . (2004). „The ‚Complementary Story‘: Outline of a Reader-Oriented Theory of the Novel“, *Style* 38: 2, s. 203-220.
- STEHLÍKOVÁ, EVA (1991). *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia.
- . (2005). *Antické divadlo*. Praha: Karolinum.
- STINTON, T. C. W. (1986). „The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy“, in: CROPP, M. – FANTHAM, E. – SCULLY, S. E. eds. (1986). *Greek Tragedy and its Legacy: Essays Presented to D. J. Conacher*. The University of Calgary Press, s. 67-102. [= Stinton (1990), s. 454-492]
- . (1990). *Collected papers on Greek tragedy*. Oxford University Press.
- STRUCK, W. (1999). „Drama a divadlo“, in: PECHLIVANOS, M. et. al. (1999). *Úvod do literární teorie*. Praha: Hermann a synové, s. 85-88.
- SWIFT, LAURA (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press.
- TAPLIN, OLIVER (1971). „Significant Actions in Sophocles' *Philoctetes*“, *GRBS* 12, s. 25-44.
- . (1972). „Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus“, *HSCP* 76, s. 57-98.
- . (1977). *Stagecraft of Aeschylus*. Oxford.
- . (1977b). „Did Greek dramatist write stage instructions?“ *PCPhS* 23, s. 121-32.
- . (1983). „Sophocles in his Theatre“, in: *Sophocle, Entretiens* 29, Geneva, s. 155-83.
- . (1986). „Fifth-Century Tragedy and Comedy: A *Synkrisis*“, *JHS* 106, s. 163-74.

- . (1988). „The Mapping of Sophocles' *Philoctetes*“, *BICS* 34, s. 69–77.
- . (1989<sup>3</sup>). *Tragedy in Action*, London: Routledge.
- . (1995). „Opening Performance: Closing Texts?“, *Essays in Criticism* 45, s. 93-120.
- TAPLIN, O. – WILSON, P. (1993). „The ‚aetiology‘ of tragedy in the *Oresteia*“, *PCPhS* 29, s. 169-80.
- TORRANCE, I. (2010). „Writing and Self-Conscious Mythopoiēsis in Euripides“, *CCJ* (dříve *PCPhS*) 59, s. 213-258.
- TZANETOU, A. (1999-2000). „Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides' *Iphigenia in Tauris*“, in: CROPP – LEE – SANSONE (1999-2000), s. 199-216.
- VELTRUSKÝ, JIŘÍ (1994). *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav.
- . (1994a). „Dramatický text jako součást divadla“, in: VELTRUSKÝ (1994), s. 77-94.
- . (1994b). „Drama jako literární dílo a divadelní představení“, in: VELTRUSKÝ (1994), s. 95-101.
- . (1999) [1942]. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.
- VERNANT, JEAN-PIERRE (1990). *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. New York: Zone Books.
- WELLEK, RENÉ – WARREN, AUSTIN (1996). *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia.
- WHITMAN, C. H. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge, Maas.
- WILES, DAVID (1987). „Reading Greek Performance,“ *G&R* 34: 2, s. 136-151.
- . (1997). *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press.
- . (2000<sup>2</sup>). *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge: Cambridge UP,
- WILLINK, C. W. (2001). „Critical Studies in the Cantica of Sophocles: I. *Antigone*“, *CQ* 54: 5 s. 65-89.
- . (2006). „Euripides ‚Iphigenia in Tauris‘ 392-455“, *CQ*, 56: 2, s. 404-413.
- . (2007). „Euripides ‚Iphigenia in Tauris‘ 123-36“, *CQ*, 57: 2, s. 746-749.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1960). „Hippolytus: A Study in Causation“, Geneva: Entretiens 6, s. 169-191.

———. (1976). „The Delphic Temple in Greek Tragedy“, in: BREMER – RADT – RUIJGH (1976), s. 483-500.

———. (2003). „Euripides: Poiētēs Sophos“, in: MOSSMAN (2003), s. 47-63. [Původně publikováno in: *Arethusa* 2, 1969, s. 129-42.]

WOLFF, CH. (1992). „Euripides' *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth“, *Classical Antiquity* 11: 2 s. 308-334

WRIGHT, M. (2005). *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press.

ZACHARIA, K. (2003). *Converging the Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-definition*. Leiden: Brill.

ZEITLIN, FROMA (2005). „Redeeming Matricide? Euripides rereads the *Oresteia*“, in: PEDRICK – OBERHELMAN (2005), s. 199-225.

———. (2011). „Sacrifices Holy and Unholy in Euripides' *Iphigenia in Tauris*“, in: PRESCENDI, F. – VOLOKHINE, Y. [eds.] (2011). *Dans le laboratoire de l'historien des religions: Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*. Genève, s. 449-66.

ZIMMERMAN, B. (1989). „Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.“, *Lexis* 3, s. 25-36.

———. (1992). *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.