

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Lukáš Černý

Tragický jazyk mlčení

Euripidova Alkestis na pomezí žánru tragédie

Tragic language of silence

Euripides' Alcestis at the limit of the tragic genre

Děkuji Aleně Sarkissian za její rady a trpělivost při vedení této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem *Tragický jazyk mlčení. Euripidova Alkestis na pomezí žánru tragédie* vypracoval samostatně za použití řádně označených materiálů a že jsem práci nepoužil v rámci jiného studia nebo k získání jiného titulu.

V Praze, dne 10.7.2018

Lukáš Černý

Klíčová slova

tragédie, Alkestis, Euripides, mlčení, tragická ironie, post-tragédie, Persefona, Orfeus, Heiner Müller, John Fowles

Keywords

Tragedy, Alcestis, Euripides, Silence, Tragic irony, Post-tragedy, Persephone, Orpheus, Heiner Müller, John Fowles

Abstrakt

Práce se zabývá Euripidovou *Alkestis* optikou její žánrové transgresivity, kterou v rámci hry představuje moment hrdinčina mlčení při jejím návratu ze záhrobí. Nejde tu však o transgresi směrem ke komedii nebo satyrskému dramatu, které se z různých důvodů věnuje většina klasických filologů, ale pouze o vztah k samotné tragické formě, která je tu zároveň naplňována a zároveň porušována. Klíč k tomuto žánrovému zařazení spatřuji v principu tragické ironie, která je stavebním prvkem celé hry a všech jejích postav, ale také v tragickém charakteru samotné Alkestis. Jako bytostná tragická hrdinka, která doslova vládne jazykem, Alkestis umírá pro spásu polis (a ne pouze pro osobu svého manžela), a zároveň aby obnovila rozvrácený řád nevyhnutelné smrti. Jejím tragickým vykoupením je to, že díky svému aktivnímu tragickému jazyku svoji smrt překonává a zajišťuje si nesmrtelnost. Když se však Alkestis na konci hry vrací jako pasivní a němý objekt, jak píše Victorie Wohl, její smrt byla popřena, a tedy i nutně její jazyk a celý smysl jejího aktu. Jde o konec nikoliv šťastný, ale horší než tragický, kde se Alkestis ocitá na hranicích žánru tragédie. Tuto transgresi nacházím mimo jiné na základě tezí o tragickém jazyce a tragické smrti z díla Waltera Benjamin a Terryho Eagletona, ale nakonec také skrze interpretaci dvou moderních reminiscencí Euripidovy hry, *Popisu obrazu* Heinerja Müllera a *Mága* Johna Fowlese, které obě různými způsoby zpracovávají „post-tragičnost“ *Alkestis*.

Abstract

The thesis deals with the transgression of the tragic genre in Euripides' *Alcestis*, which as a moment can be found in the last scene of the play where Alcestis is mute after her return from the underworld. I am not concerned with the play's trespassing towards the genres of comedy or satyr drama however, as numerous scholars are, but merely with its fulfilment and violation of the tragic form. To uphold tragedy as the genre most relevant to the play's interpretation, I represent the play as an ultimate development of the tragic irony but, most of all, I regard the tragic characteristics of the Alcestis herself. As a tragic character, Alcestis dies to save the polis (much more than to save her husband), she reestablishes the natural order of death and, thanks to her capacity for tragic speech, she also wins immortality of a certain sort. But when she is brought back from the dead as a mute passive object, as Victoria Wohl puts it, the purpose of her death, language, and therefore her existence itself is disclaimed. With this ending being worse than tragic, Alcestis finds herself at the brink of the tragic form. In regarding this final moment as transgressive with respect to the genre of tragedy, I rely on Walter Benjamin's and Terry Eagleton's accounts of the meaning of death and language for tragedy. In the end, I give brief look at the *Description of a picture* by Heiner Müller and *The Magus* by John Fowles, which both in their own specific way also recognize the „post-tragedy“ of Euripides' *Alcestis*.

OBSAH

1. ÚVODEM – Alkestis a druhé břehy žánru	7
1.1 Euripidova Alkestis: několik poznámek na okraj	9
2. ALKESTIS JAKO INTERPRETAČNÍ PROBLÉM	12
2.1 Satyrské drama a Herakles	13
2.2 Tragikomedie a jiné žánry	16
2.3 Tragická ironie a Admetos	18
3. ŽIVÁ NEŽIVÁ, MLČÍCÍ MLUVÍCÍ – Dvojjediná píseň Alkestis	22
3.1 Smrt jako diskurz tragédie	23
3.1.1 Alkestis jako rétorický objekt	23
3.1.2 Alkestis jako rétorický subjekt	24
3.1.3 Alkestis jako tragická hrdinka	26
3.2 Mlčící Alkestis	28
3.2.1 Mlčení řecké tragédie a mlčení Alkestis: aktivní rétorika vs. pasivní absence	28
3.2.2 Ze subjektu objektem: výměna rolí a těl	29
3.3 Alkestis a procesualita umírání: nedokončená smrt, nehotová anabáze	32
3.3.1 Alkestis a Eurydika: orfeovské selhání	32
3.3.2 Alkestis a Persefona: tragédie bez konce	34
4. ZÁVĚREM – Tragédie jazyka, post-tragično mlčení	36
4.1 Dobrý konec všechno spraví: nejen shakespearovská ironie	39
4.2 Tragédie v mezích jazyka a smrti: Walter Benjamin a Terry Eagleton	40
5. EPILOG – Odumřelá dramatická struktura Heinerja Müllera a prozaické mlčení Johna Fowlese	43
Seznam použité literatury	48

1. ÚVODEM – Alkestis a druhé břehy žánrů

„*Břehy se rozestoupily: jeden je rozumný, přístupný, plagiátorský, ve shodě s kanonizovaným jazykem školy, vzdělanosti, literatury, kultury; druhý je pohyblivý, pustý, nehotový (hotov přijmout jakýkoliv obrys, jakýkoliv tvar), je místem, v němž vládne pouze účinek místa, výspou, z níž je možné zahlédnout smrt řeči.*“¹

Vrcholné dílo každého žánru je zpravidla buď jeho zakladatelem, nebo, častěji, jeho pohrobkem. Díla, jež jsou někde uprostřed, která v ničem nevybočují a dokonale kopírují zavedené kontury, a která tak v některých případech nazýváme *žánrová*, mohou mít sebevětší kvality, ale málokdy je považujeme za díla *vrcholná*. Nejslavnějším westernem všech dob zřejmě není žádný z filmů s Johnem Waynem, nýbrž Leoneho spaghetti western *Tenkrát na západě*. Nejoceňovanějším Batmanem není žádné z jeho původních provedení, ani některé z jeho podob moderních: je to Millerův *Temný rytíř* z konce 60. let, který zobrazuje Batmana v době *po* jeho slávě, starého a sešlého. Vrchol v sobě totiž obsahuje jak dosažení nejvyššího bodu, tak i moment nutného sestupu dolů, pádu do propasti.

Nejinak je tomu, myslím, v rámci žánru tragédie, která má ostatně s výše zmíněnými žánry mnoho společného.² Ačkoliv *Romeo a Julie* nebo *Othello* jsou bezesporu divácky oblíbené, a proto hojně inscenované Shakespearovy hry, nejslavnější tragédií byl a vždy bude *Hamlet*. A není náhoda, že jde zároveň o jednu z nejméně typických tragédií vůbec. To, co nás na něm fascinuje, není jeho naplňování tragické formy, ale spíše její prolamování, překrucování, ohýbání. Tedy ne pouze odchylování se od žánrových pravidel, jak je můžeme nalézt i u *Romea a Julia* nebo *Othella*, ale mnohem aktivnější a tvořivě-dekonstruktivní nakládání s žánrem. Přičemž hranice mezi přizpůsobováním a překračováním, mezi adaptováním a pouhým citováním, ale i mezi žánrovou sebereflexí a parodií, jsou velmi křehké. Právě žánrová travestie však může být tím, co mnohdy nejlépe pojmenovává onu jinak neuchopitelnou „typičnost“ žánru.

Shakespeare se má k tragédii podobně jako Leone k westernu a Miller k superhrdinskému komiksu: všichni přicházejí k žánru jako ke známému, v základních obrysech prozkoumanému tvaru. Jejich metodou je pak vědomé nakládání s více či méně zavedenými žánrovými konvencemi a z toho plynoucím očekáváním recipienta. Všechna tato díla však vznikají v době, kdy už je žánr svým způsobem umrtvený (alespoň ve své „ryzí“ podobě): jejich paradox spočívá v tom, že svojí velikostí žánr jedním dechem znesmrtelňují a zároveň s tím, chtě nechtě, nadobro uzavírají. Pro

1 Barthes 2008 (1973), s. 10.

2 K obecným souvislostem mýtu a tragédie s moderními populárními žánry viz např. Čínátlová 2009, s. 87-88.

vytvoření nesmrtelného odkazu žánru je totiž potřeba, aby kompletně odhalily a následně strhly všechny zdi, které jej drží. Domyslí tedy žánr hluboko za hranice jeho možností, kde jej nechají ležet, s formou definitivně rozmontovanou, takže ji už nikdo nikdy nesloží.

V určitém smyslu se Shakespearova historická pozice podobá té Euripidově, který rovněž přichází k žánru jako k už zavedené, byť přísně vzato nijak předem nedefinované formě. Žánrový odstup a nadhled se navíc odráží v celé Euripidově tvorbě, která není prošpikovaná pouze narážkami na sebe sama a vědomou hrou s konvencemi tragédie, ale i mnohdy sarkastickými odkazy na konkrétní díla jeho předchůdců. Shoda to však není úplná: jestliže Shakespearovi může k tendenčnímu vymezení sloužit soudobá tragédie alžbětinská, tedy již určitý sub-žánr, Euripidovým současníkem je Sofokles. A není náhodou, že Sofoklova *Antigona*, kterou bychom s odstupem mohli považovat za jednu z „ryzích“ tragédií, byla uvedena pouhé tři nebo čtyři roky před Euripidovou *Alkestis*. Výjimečnost řecké tragédie tedy spočívá ve fascinující blízkosti, ba dokonce komplementárnosti, ve které může vedle sebe stanout jeden z dost možná nejryzejších s jedním z nejatypičtějších příkladů žánru. Blízkost těchto dvou textů přitom není jen historická, ale i obsahová a formální.³ A navzdory tomu někteří odborníci říkají, že *Alkestis* není tragédie, nýbrž satyrská hra.⁴ Uvidíme tedy, jak málo stačí, aby se žánr ze své ryzí podoby dostal do místa své pomyslné smrti.

Roland Barthes, jehož *Rozkoš z textu* výše cituji, vidí umělecké dílo spíše v proudu mezi dvěma břehy a nikoliv na jednom z nich. Druhý břeh je nicméně lákavý: pokud odsud lze zahlédnout smrt řeči, jak tvrdí Barthes, můžeme my tuto řeč chápat jako samotnou dramatickou formu? Nebo její náplň? Znamenalo by to tak zahlédnout žánr ve chvíli, kdy dochází na hranice svých možností. Definovat a zároveň popřít žánr skrze jeho absolutní naplnění, nebo možná přeplnění. A myslím, že Euripidova *Alkestis* má k tomuto druhému břehu tragédie velmi blízko.

Mým cílem tedy není komparativní analýza. Nechci primárně zkoumat to, jak některá tragédie může být „typická“, zatímco jiná atypická, nýbrž jak v sobě jeden jediný text dokáže obsáhnout obojí, tj. jak se v rámci jednoho textu mohou vyjevit ryzí a zároveň sebedestruktivní podoby žánru. Chci pozorovat tragédii v poločase jejího rozpadu; a po něm. A toto žánrové a zároveň jazykové *ex post* bude v *Alkestis* představovat moment hrdinčina mlčení při jejím problematickém návratu ze záhrobí. Čím je toto mlčení, je-li vůbec něčím? Co za proměnu představuje vzhledem k tomu, jakou hrdinkou byla Alkestis až do své smrti? A v čem spočívá žánrová transgrese tohoto motivu?

Těmito otázkami se budu zabývat v části o samotné postavě Alkestis. Předtím se však v první kapitole pokusím nastínit problematiku odborného diskurzu o tomto Euripidově díle. Žánrové

³ Viz celý článek Gregory 2006.

⁴ Této problematice bude věnována následující kapitola.

pole, které se tu v rámci čtení *Alkestis* rozkládá, je totiž mimořádně široké a je nezbytné se vůči němu vymezit, chceme-li uvažovat o tragických kvalitách díla. Na konci práce se pak pokusím formulovat roli jazyka pro tragický žánr, a tedy i možné důsledky, které pro tragédii může mít jeho rozpad.

1.1 Euripidova *Alkestis*: několik poznámek na okraj

Vzhledem k tomu, že v českém prostředí *Alkestis* patrně nespadá mezi obecně známá Euripidova díla, jak lze soudit i z velmi nízkého počtu historických inscenací hry u nás,⁵ pokusím se nejdřív v krátkosti shrnout základní informace o tomto textu, včetně fabule a syžetu. Nastíním tak zároveň některé z jeho hlavních dějových motivů, jejichž problematizování se pak budu věnovat v kapitolách následujících.

Alkestis je nejstarší dochovanou Euripidovou tragédií. Byla uvedena v roce 438 př.n.l. spolu s dalšími třemi ztracenými tragédiemi, a to pravděpodobně jako poslední z nich, na čtvrtém místě – dnes přitom platí více či méně přijímaný konsensus, že na čtvrtém místě se v Euripidově době zpravidla uváděla satyrská hra. Další zajímavostí, která by text mohla spojovat s žánrem satyrského dramatu, je pak i jeho délka:⁶ s 1163 verši jde o třetí nejkratší z přeživších Euripidových her,⁷ hned po tragédii *Herakleovci* (která se pravděpodobně dochovala ve značně neúplné podobě) a po výrazně kratším *Kyklopovi*, jedině z většiny zachované satyrské hře. Samotné postavě *Alkestis* přitom z celkového množství veršů patří pouhých 77, což je zdaleka nejmenší podíl mezi všemi titulními hrdinkami v dochovaném kánonu řecké tragédie.⁸ Dokonce ani netitulní *Faidra* z Euripidova *Hippolyta*, která rovněž umírá už zkraje hry, nemá tak malé procentuální zastoupení replik.⁹

Protože pretextová část mýtu bude mít podstatný vliv pro moje budoucí interpretační východiska, pokusím se ji krátce zrekapitulovat (s využitím některých informací obsažených v

5 Jediná její česká inscenace od Divadla Čára je z roku 2002. Viz <http://db.olympus.cz/>.

6 Malý rozsah jako možnou spojitost s žánrem satyrské hry uvádí např. Parker, avšak pouze proto, aby tuto zdánlivou stopu záhy popřela jako nerelevantní., viz Parker 2007, s. xx. Původní argument možná vychází z Aristotelovy *Poetiky* (1449a19-21).

7 Stehlíková ve svém přehledu antických her z příručky *Ancient Greek and Roman Theatre* z roku 2014 označuje *Alkestis* za nejkratší dochovanou Euripidovu hru vůbec. Je tedy možné, že *Kyklopy* a *Herakleovce* z tohoto žebříčku vyřazuje pro jejich větší poškozenost, respektive pro větší počet potenciálně chybějících pasáží.

8 *Andromaché* patří 309 veršů z celkových 1288, *Antigoné* 216 z 1353, Euripidově *Elektře* 446 z 1359, Sofoklově *Elektře* 655 z 1510, *Hekubě* 483 z 1295, *Heleně* 584 z 1692, *Ifigenii z Ifigenie v Aulidě* 224 z 1629, *Ifigenii z Ifigenie v Tauridě* 537 z 1499 a konečně *Medeie* 561 z 1419 veršů celkových. (Viz např. Stehlíková 2014). Do výčtu tedy nepočítám hry nesoucí název podle ženského sboru, a to ani jedny z *Prosebnic*, u kterých sbor a hlavní postava částečně splývají. Je ale důležité připomenout, že dnešní titulace her nemusí být historicky závazná.

9 *Faidře* patří v *Hippolytovi* 192 veršů z celkových 1466. (Viz např. Stehlíková 2014).

hypothesis)¹⁰. Apollon měl syna Asklepia, který oživoval mrtvé. Zeus ho za to usmrtil. Apollon pak v reakci pobil Kyklopy, kteří měli ukovat blesky, jimiž byl Asklepios zabit. Za trest mu bylo Diem uloženo sloužit u pozemského smrtelníka, kterým byl král Admetos. Ten byl ke svému hostu tak pohostinný, že se mu Apollon rozhodl odměnit: opil bohyně nutnosti Moiry a přesvědčil je, aby prodloužili Admetovi život, pokud ovšem, až se Admetův čas nachýlí, bude chtít někdo zemřít místo něj. Jako jediná se nabídla Admetova žena, královna Alkestis.

Samotná hra se odehrává tradičně před královským palácem a začíná dnem očekávané Alkestidiny smrti (nevíme přitom, jak dlouhá doba uplynula od jejího rozhodnutí se obětovat). První část, *parodos*, zobrazuje dialog Apollona a postavu Smrti/Thanata, ve kterém Apollon neúspěšně přesvědčuje svého anachronického protihráče, aby Alkestis ušetřil. Následuje výstup sboru se služkou, a hned po něm už scéna Alkestidiny smrti: přicházející Alkestis popisuje tělesnou slabost a strach z přicházející smrti (v lyrické části svého výstupu), ale zároveň je stále odhodlaná se obětovat. Navzdory své údajné nemohoucnosti pak pronáší rétoricky suverénní řeč, ve které Admetovi znovu připomene, že dobrovolně umírá místo něj, dá Admetovi podrobné pokyny, jak se po její smrti chovat k dětem (kterým se má Admetos stát matkou místo ní), a donutí Admeta přísahat, že se nikdy znovu neožení. Admetos souhlasí a dokonce přidá návrh dalšího slibu: v rámci truchlení zakáže veškeré oslavy, hostiny a tance. Zároveň ještě oznámí, že si nechá zhotovit „Alkestidinu věrnou podobu“: pravděpodobně malou kamennou sošku na způsob těch, které se zesnulým Řekům vkládaly do hrobu.

Děj pokračuje příchodem Herakla, jemuž ovšem Admetos zatají Alkestidinu smrt, aby tak hostovi neodepřel jeho právo být pohoštěn. Teprve po následujícím dialogu Admeta s Feretem se Herakles dozvídá, že zesnulou ženou byla královna Alkestis. Ač pobouřen ze svého zostuzení, oznamuje zde svůj záměr odměnit se Admetovi za jeho pohostinnost: hodlá zachránit Alkestis před Smrtí, případně pro ni sejít až do Hadu.

Následuje výstup Admeta s Náčelníkem sboru, kde Admetos mimo jiné popisuje své strasti života bez ženy, především prázdnotu a zpustlost domu, a konečně tak, alespoň částečně, poznává, co svým činem způsobil (byť zřejmě ne na dlouho). Do této situace vstupuje Herakles, který s sebou přivádí postavu zahalené ženy. Tu představí nejdříve jako svoji trofej z vyhraného zápasu a snaží se přemluvit Admeta, aby ji u sebe dočasně pohostil, než se rek vrátí z jednoho ze svých úkolů, který sem přišel vykonat. Admetos s odkazem na své truchlení odmítá (překvapivě však odmítá rovnou i to, aby ji přijal do své ložnice, ačkoliv Herakles sám se o této možnosti nezmínil). Herakles na to

10 Jediné české vydání *Alkestis* 20. století v překladu Rudolfa Mertlíka (1978) uvádí pouze první ze dvou hypothesí, které se k textu běžně přiřazují, a to navíc ve značně upravené verzi, nijak neoznačenou a doplněnou o některé údaje ze samotné hry. Anglické edice zpravidla uvádějí hypothesis dvě, a to včetně jejich předpokládaných autorů a doby vzniku. Pro více informací o obou hypothesích viz např. Parker 2007, s. 47-49.

přesvědčuje Admeta, že by se měl znovu oženit, a to právě s touto cizinkou, a pobízí ho, aby se jí chopil. Admetos chvíli odmítá a připomíná slib, že se nikdy znovu neožení, který ten samý den dal své ženě. Velmi brzo však povolí a cizinku z rukou Herakla přijme. Teprve tehdy mu Herakles vyjeví, že zahalená žena je jeho manželkou, kterou v souboji vyrval Smrti dříve, než byla odnesena do Hadu. (Zároveň s tímto darem mu ovšem připomene, jak nečestné je lhát příteli.) Admetos se raduje, že mu byla navrácena manželka. Žena ovšem mlčí. Podle Herakla musí mlčet po dobu tří dnů, než se vymaní z moci podsvětních bohů.

Původ mytické látky Euripodovy hry představuje jednu z dosud prozkoumávaných otázek.¹¹ Většina odborníků, která si tuto otázkou pokládá, se však většinou shoduje alespoň v několika základních bodech: že se tu mytické vzory mísí s příběhovými vzorci folklórními a pohádkovými, a že intervence Heraklova, potažmo způsob záchrany Alkestis, je narativní invencí buď samotného Euripida, nebo, pravděpodobněji, jeho předchůdce Frynicha.¹² Po Euripidově hře je pak další významnou literární zmínkou o tomto mýtu Platonovo *Symposion*. I zde se sice zmiňuje Alkestidin návrat z mrtvých, ovšem za podstatně jiných okolností: Alkestis je vrácen život samotnými bohy, nikoliv Heraklem, a to z obdivu k *jejímu* činu.¹³ Nikoliv tedy k odměnění Admeta.

11 K původům mytické látky viz např. Conacher 2015 (1988), s. 31-35 nebo Parker 2007, s. xi-xv.

12 Viz např. Conacher 2015 (1988), s. 31 nebo Parker 2007, s. xvii.

13 *Symposion* 179b-179c.

2. ALKESTIS JAKO INTERPRETAČNÍ PROBLÉM

„The debate over the genre of *Alkestis* continues with no consensus in sight,“ píše v roce 2006 Justina Gregory.¹⁴ Zdá se tedy, že žánrová nejednoznačnost Euripidovy hry představuje téměř nevyhnutelnou součást jejího odborného diskurzu. Mnoho komentátorů se různými způsoby snaží najít ten nejvhodnější interpretační klíč, kterým bychom tuto nejednoznačnost mohli pojmout, a čtenáři se tak nabízí snad až trochu příliš široká škála možných žánrů a sub-žánrů. Dříve, než se vůči proklamované multi-žánrovosti textu sám vymezím a než svoji žánrově-interpretaci pozici najdu v rámci samotné tragédie, představím některé důležité objevy na tomto poli.

Debata o žánru Euripidovy *Alkestis* vychází v mnoha ohledech ze samotného textu, zároveň je však ovlivněna, a často i determinována složkou mimotextovou: zde hraje stěžejní roli příkládaná hypothesis, konkrétně druhá z nich, která přináší údaj o čtvrté pozici této hry v rámci jejího uvedení se třemi dalšími tragédiemi. Jako čtvrtá se po třech tragédiích, pokud víme, zpravidla hrála satyrská hra. Autor hypothesis (nebo někdo, kdo ji dále upravil, jak upozorňuje Parker¹⁵) navíc sám označuje hru za spíše satyrskou nebo komediální, a to především pro její šťastný konec, a spolu s Euripidovým *Orestem* ji rezolutně vyřazuje z tragického básnictví.

Ačkoliv samotný názor a odsudek autora hypothesis, či případně jen tohoto dovětku, nezaznamenal v kritickém uvažování o *Alkestis* tak zásadní stopu, informace o čtvrté pozici této hry se projevila zásadně: většina odborníků na základě toho uvádí, že hra byla hrána *jako* satyrské drama, *na pozici* satyrské hry, či případně *místo* satyrské hry. Jedním z mála oponentů tohoto stanoviska je už citovaná L. Parker ve své edici *Alkestis* z roku 2007. Ta odmítá, že bychom měli dostatek pramenů pro tvrzení, že čtvrté místo v rámci tetralogie bylo vždy automaticky vnímáno jako místo pro satyrskou hru, a varuje tedy předtím, abychom se k textu *Alkestis* automaticky stavěli s touto premisou.¹⁶

Pro mnoho komentátorů včetně Parker se nicméně toto problematické řazení stává výchozím bodem k úvahám nad žánrovou charakteristikou hry, kde se pak jako první pochopitelně nabízí otázka, zda v textu opravdu lze najít prvky satyrského dramatu. Většina kritiků pro tyto účely používá termín „pro-satyric“. Toto označení od A. M. Dale a dalších předchůdců rozvádí například editor Conacher ve své edici z roku 1988, avšak více či méně se k němu uchyluje například i Justina Gregory ve svém článku o žánru a intertextualitě *Alkestis* z roku 2006, Charles Segal ve své rozsáhlé euripidovské trojstudii z roku 1993 nebo i již zmíněná Parker (ta ovšem s neskryvanou

14 Gregory 2006, s. 113.

15 Parker 2007, s. 47-49.

16 Parker 2007, s. xx.

nedůvěrou). Už samotné váhavé označení však předznamenává velkou opatrnost, se kterou budou kritici rozpoznávat prvky satyrské hry v tomto textu – nikdo z nich, snad jen kromě radikálního Drewa,¹⁷ neoznačí hru jako ryzí satyrské drama. (Tomu ostatně zabraňují i nutně omezené vědomosti o tomto žánru, ze kterého se nám kromě sekundárních zmínek a fragmentů zachovaly dvě hry, z čehož jedna značně nekompletní). Justina Gregory se tento rozkol snaží vymezit následovně: „[C]onscious that the fourth offering was normally satyric, Euripides made some gestures in that direction even as he declined to write a formal satyr-play.“¹⁸ Pokusím se krátce shrnout, jaká různá satyrská „gesta“ kritici v *Alkestis* shledávají a v jakých zásadních aspektech ji naopak z tohoto žánru vyčleňují.

2.1 Satyrské drama a Herakles

Prvním prvkem satyrského dramatu může být onen zdánlivě šťastný konec hry. Takto jej alespoň vykládá autor druhé hypothesis: „The drama is of the satyric kind in that it turns to joy and pleasure at the end, contrary to the tragic kind.“¹⁹ K tomu je zaprvé potřeba říct, že tento šťastný konec, i pokud by byl tak šťastný, jak si někteří myslí, je zjevně něco, co *Alkestis* potenciálně neposouvá o nic blíže k satyrské hře než ke komedii, a nelze jej tedy uvažovat jako specifický pro satyrskou hru, nýbrž pouze potenciálně *shodný* se satyrskou hrou.²⁰ Za druhé, pokud bychom tento požadavek přesto vnímali jako pravidlo ideálního žánru, museli bychom z něj kromě podstatné části Euripidova díla (*Alkestis*, *Helena*, *Ion*, *Orestes*, *Ifigenie v Tauridě* nebo *Ifigenie v Aulidě*) vyčlenit i takové hry, jako jsou Aischylovy *Eumenidy* nebo Sofoklův *Filoktetes*, přičemž uvažovat by se jistě dalo i o *Oidipovi na Kolonu* nebo o *Peršanech*. A konečně za třetí, mnoho kritiků z různých stran dokázalo, že konec *Alkestis*, stejně jako například konec *Oresta*, nemusí být nutně tak šťastný, jak se na první pohled zdá.²¹ Toto stanovisko se stane výchozím bodem pro celou druhou část mé práce, a budu se mu tedy podrobně věnovat později.

Jako další potenciálně satyrský prvek může být pocitována také samotná postava Smrti z úvodního dialogu, na kterou v tomto smyslu poukazuje například Parker.²² Conacher pak spolu s Dale ukazuje na Smrt jako na anachronické, starší božstvo (například i vzhledem k postavě Apollona), jako na postavu obývající spíše sféru pohádek a folklórních příběhů, než kosmos

17 Drew 1931, s. 269 a 316.

18 Gregory 2006.

19 *Hypothesis II/b*, In: Conacher 2015 (1988), s. 63.

20 K této problematice viz např. Drew 1931, s. 308.

21 Srovnání zdánlivě šťastných konců u těchto dvou her nabízí např. Kurt von Fritz. viz Fritz 1968 (1962).

22 Parker 2007, s. xxii-xxiii.

mytický, potažmo tragický.²³ Justina Gregory k tomu však poznamenává, že výskyt předolympských Bohů v tragédii minimálně není ojedinělý: podobný konflikt Apollona se staršími božstvy podle ní zobrazují i *Eumenidy*.²⁴ Zároveň je také potřeba zdůraznit, že i tento rys, stejně jako ten předchozí, zdaleka nelze chápat jako typický pro satyrskou hru. Primárně jde pouze o motiv, který není zcela obvyklý v dochované sbírce tragédií. Teprve tehdy, když hledáme důvody, proč mohla být *Alkestis* hrána na čtvrtém místě, se nám tento jev může korelativně jevit jako pro-satyrský, protože do méně prozkoumaného žánru satyrské hry by mohl spadat spíš, než do pomyslných norem tragédie.

Výrazně přesvědčivěji funguje v tomto ohledu postava Herakla. Právě jeho specifická přítomnost ve hře je nejsilnějším pojítkem *Alkestis* s žánrem satyrského dramatu. V tomto bodě panuje mezi editory převážná shoda: shodují se zde nejen například Drew, Segal, ale i Jan Kott ve svém eseji *The Veiled Alkestis* nebo Bernd Seidensticker ve své studii *Dithyramb, comedy and satyr-play*.²⁵ Seidensticker pak Heraklovu satyrskou roli shrnuje zhruba takto: Herakles je do hry už od první zmínky uveden ve své typické roli, kterou zastává v satyrské hře, tedy jako silák, který má přemoct obludu. Stejně tak této roli odpovídá i jeho chování po dobu návštěvy v Admětově domě: uspokojuje zde svůj apetit, pije, zpívá a vykládá svoji hedonistickou životní filozofii. Nakonec tuto úlohu úspěšně dokončí, když v zápase přemůže monstrem a zajistí tak dobrý konec událostem. Seidensticker dále popisuje, jak 6 fází tohoto herakleovského narativu odpovídá příběhové struktuře satyrské hry: opakující se schéma příchodů (a recurrent sequence of arrival), hostina, vítězství nad zrůdou, šťastný konec, hostina a odchod za dalšími dobrodružstvími. Seidensticker nakonec ještě dodává, že i některé základní příběhové motivy jsou typické pro žánr satyrské dramatu: především motiv oklamání (deception), hostiny (symposium) a zápasu (wrestling match).²⁶

Pozoruhodnou „obhajobu“ Herakla vzhledem k jeho jednoznačnému satyrskému portrétu vystavěla Justina Gregory. Ta zdůrazňuje, že veškerý popis Heraklových aktivit v rámci Admetova domu (jeho údajná opilost a hlasité zpívání „mimo tón“) pochází od postavy Sluhy. Ten je přitom, tvrdí Gregory, vůči Heraklovi jednoznačně předpojatý, protože jej viní z narušování piety (jejíž pravá podstata však byla Heraklovi zatajena), takže jeho vykreslení Herakla jako opilého hedonisty bychom měli vnímat spíše jako subjektivní karikaturu než objektivní popis událostí. Navíc, pokračuje Gregory, Heraklovy hedonistické deklamace nemusíme číst pouze jako zdůraznění jeho

23 O Smrti jakožto pohádkovém a folklórním motivu viz např. Conacher 2015 (1988), s. 33.

24 Gregory 2006, s. 114.

25 Drew 1931, s. 316, a Segal 1993, s. 40, jako jedny z mnoha příkladů. Spíš ojedinělým, avšak relevantním protiargumentem je tvrzení Parker: „The sly parody in Heracles' speech at 773-802 has nothing in common with the coarse, earthy humour characteristic of satyr-plays. The scene belongs rather to a continuing dialogue with comedy traceable in Euripides' plays.“ Parker 2007, s. xx-xxi.

26 Seidensticker 2005, s. 50-51.

satyrských atributů, ale také jako řeč, která přináší „etickou perspektivu“ veškerého dění hry.²⁷

Gregory je tak jednou z mála, která nepovažuje Herakla za čistě satyrský *typ*, ale snaží se jej nastínit jako komplikovanější postavu, která není nutně pouhým nemístným návštěvníkem z jiného žánru. V tomto úsilí pak pokračuje především Markantonatos ve své monografii o *Alkestis* z roku 2013. Ten sice rovněž zmiňuje Herakla jako postavu tradičně spjatou se satyrským dramatem, která je navíc už ze své podstaty intertextuální (nejoblíbenější mytická postava) a transgresivní²⁸ (polobůh, který pravidelně překračuje jak dolní hranici Hadu, tak horní hranici Olympu), ovšem zároveň s tím pohlíží na Herakla jako na rovnocenně svébytného hrdinu. Svě čtení dokládá tím, že hrdinu ve hře údajně zastihujeme v jeho *procesualitě*. Ne tedy jako hotového Herakla, kterého nemůže nic ohrozit, ale jako hrdinu, který je teprve na cestě za vytvářením vlastní slávy, respektive vlastního obrazu, a na kterého čeká ještě mnoho nesnází a tragédií.²⁹ Zajímavé je, že tentýž fakt, tj. nehotovost Heraklových prací, zmiňuje i Richard Buxton, ovšem jako argument pro stanovisko zcela opačné: tvrdí, že Herakles se hrdinou tragické hloubky stává teprve ve chvíli, kdy jsou jeho práce u konce. Teprve tehdy začíná jeho existence jakožto tragické postavy v Euripidovi nebo i Senekovi. V *Alkestis*, říká Buxton, je Heraklova situace jakožto hrdiny ještě bezproblémová a netragická.³⁰

I kdybychom však vnímali Herakla čistě jakožto charakterový typ satyrské hry, nedává nám to, a to ani v kombinaci s dalšími styčnými body s tímto žánrem, dostatečný důvod považovat *Alkestis* za satyrskou hru. Gregory ostatně hned v úvodu své studie poznamenává, že hře chybí zásadní poznávací znamení satyrské hry, a sice satyrský sbor. Naopak zdůrazňuje, stejně jako například Parker, že sbor a celkový rejstřík postav v *Alkestis* je normativní pro tragédii,³¹ jakkoliv dvojaká může být postava Heraklova. Gregory, která hru porovnává se Sofoklovou *Antigonou*, svůj postoj shrnuje takto: „I regard *Alcestis* as pro-satyr by virtue of its order of representation but essentially tragic in other respects.“³² Podobně svůj vztah nakonec vymezuje i Seidensticker, který říká: „To be sure, these motifs of satyr-play are touched on only briefly, and even in the scenes involving Heracles the high-spirited tone of satyr-play does not dominate.“³³

Ukazuje se tak, že porovnání *Alkestis* s konkrétním žánrem satyrské hry nevrhá nijak zásadní interpretační světlo na jádro samotné hry, ale spíše jen popisuje a vysvětluje některé její vnější prvky, případně principy formální stavby. Proč se Euripides rozhodl uvést hru na čtvrtém místě, a

27 Gregory 2006, s. 116-118.

28 Markantonatos 2013, s. 95-99.

29 Markantonatos 2013, s. 98-109.

30 Buxton 2013, 212.

31 Gregory 2006, s. 113.

32 Gregory 2006, s. 115.

33 Seidensticker 2005, s. 51.

zda toto rozhodnutí u soudobých diváků vůbec vyvolávalo očekávání satyrského dramatu, to nikdy s jistotou vědět nebudeme. Jisté však je, že se s tímto interpretačním klíčem nedostaneme dále, než ke vnějšímu pozorování. Což však neznamená, že bychom se neměli dále věnovat obecné problematice žánrové transgresivity *Alkestis*: satyrská hra totiž rozhodně nepředstavuje jediný žánr, o kterém se spekuluje jako o možném interpretačním klíči k této hře.

2.2 Tragikomedie a jiné žánry

Jedním z kolujících přívlastků je například *melodramatický*, který se vztahuje především k samotnému ději hry: zdůrazňuje, že jsou v něm výrazné „dramatické“, potažmo tragické momenty, které jsou ovšem „změkčeny“ některými scénami a především šťastným koncem. Naopak k pojmenování některých formálních rysů a jednotlivých scén mohou sloužit analogie s novodobými žánry jako *burleska* nebo třeba Kottem zmiňovaná *opera buffa*. Tyto názvy slouží například jako alternativní zařazení scén s Heraklem, odkazují se ale také na úvodní dialog „lehkého tónu“ Apollona se Smrtí nebo na komediální potenciál dialogu Admeta s jeho otcem Feretem.

Helene Foley ve své monografii o ženských tragických hrdinkách z roku 2001 používá označení *anodos drama*.³⁴ Popisuje tím především inovativní vztah *Alkestis* k výchozímu mýtu, který je Euripidem transformován v narativ odkazující k příběhu Persefony: mytické manželky Hada, která jím byla unesena dolů do podsvětí, aby byla matkou Artemidou následně opět navracena na povrch (proces, který je, všimněme si, následně nucena cyklicky opakovat). *Anodos* přitom označuje moment hrdinčiny ascendance, jejího vzestupu zpět na zem.

Označení používané Helene Foley ovšem zdaleka není jen vnějším připodobněním, jako je tomu v případě melodramatu, burlesky nebo opery buffa. Usouvztažením euripidovského narativu s archetypem Persefony se totiž otevírají dveře k novým, zásadním možnostem interpretace postavy *Alkestis*, a tím i hry jako celku, které se pokusím částečně rozvést v dalších kapitolách této práce. Foley tuto kategorii navíc používá primárně k tomu, aby porovnála *Alkestis* s Euripidovou *Helenou*, což se u ní ukáže jako interpretačně plodné srovnání.

Žánr, o kterém se vzhledem ke všemu doposud řečenému nejvíce nabízí uvažovat, jehož aplikace je však zároveň i zdaleka nejproblematictější, je zjevně *tragikomedie*. Nelze popřít, že jde obecně o označení problematické a hojně nadužívané: mnoho komentátorů se k němu uchyluje vždy, když v komedii rozpozná tragické podtóny nebo v tragédii komediální scény. Hazel E. Barnes nabízí o něco konkrétnější definici ve svém článku *Greek Tragicomedy*, kde o této kvalitě mluví v souvislosti se čtyřmi Euripidovými hrami: *Alkestis*, *Heleně*, *Ionovi* a *Orestovi*. Říká:

34 Který podle svých slov přebírá od Jean-Pierre Guépina, viz Foley 2001, s. 304.

„Tragicomedy, as a literary form, develops from or involves one or more of three dramatic situations: (1) a disproportion between the content as it is normally judged and the attitude toward it which is induced by the behavior of the characters and the overall dramatic style; (2) an unrealistic closing up or denial of the gap between desire and reality [...]; (3) a discrepancy between the attitude of the characters and that of the spectators – not as the result of 'tragic irony' but when all the facts are in.“³⁵

Podle Barnes tak to označení nelze vztáhnout například na Euripidovy *Herakleovce* – ačkoliv se v této hře vyskytuje několik zřetelně komických scén a dialogů, její vyznění je podle autorky zcela v intencích tragédie. (Příklad *Herakleovců* je navíc o to zajímavější, že i zde by se dalo do určité míry uvažovat o šťastném konci, protože všechny hlavní postavy jsou zachráněny. Přesto však o šťastném konci z dobrých důvodů nemluvíme.)

V samotné *Alkestis* pak Barnes v tomto duchu upozorňuje na scény, které jsou tradičně vnímány jako komediální (komické, komického potenciálu,...): satyrské působení Heraklovo, v jehož žánrové nemístnosti je však podle Barnes skryto i něco děsivého, a dialog Admeta s otcem Feretem, který je podle kritičky zároveň „satiricky hořkým portrétem dvou nehrdinských hrdinů“³⁶. Také ovšem, více překvapivě, upozorňuje na tragikomickou podstatu Admetových výroků směrem k umírající k *Alkestis*:

„Nor do I believe that Euripides was unaware of the ridiculous quality of Admetus' declaration that he will made a statue of Alcestis and treat it as his wife. Or his invitation to her to come visit him in his dreams. Or his boasts that not even the powers of Hades could have prevented him from being Alcestis back - if only he had been lucky enough to have the gifts of Orpheus. All of this to the wife is dying for him, whom he could save by the simple act of refusing her sacrifice!“

Barnes se tedy nakonec odkazuje především k tragikomické postavě Admeta, která se tak po Heraklovi stává dalším nositelem žánrové jinakosti. Vzhledem k četnosti článku a esejů o něm se dokonce zdá, že by mohlo jít o nejdiskutovanější ze všech tří hlavních postav. A přestože analýza Admeta není mým primárním zájmem, pokusím se skrze ni přiblížit další z žánrově-interpretacních přístupů, které lze k *Alkestis* zaujmout – podobně, jako jsem se o to pokusil s postavou Herakla v souvislosti se satyrským dramatem. Tentokrát však už nepůjde o žánr, subžánr, ani kvazi-žánr, nýbrž

35 Barnes 1968 (1964), s. 26.

36 Barnes 1968 (1964), s. 28.

o specifický princip v rámci samotného žánru tragédie: tzv. *tragickou ironii*.

2.3 Tragická ironie a Admetos

Tento pojem se objevil už ve výše zmíněné citaci Hazel E. Barnes. „not as a result of 'tragic irony' but when all facts are in,“ říká Barnes, když chce vymezit své vnímání tragikomedie od projevů tragické ironie. Z toho by vyplývalo, že tragédie je ironická ve chvíli, kdy nedává k dispozici všechna fakta. Ale komu – postavám, nebo i divákům?

„When a Greek tragedian means something to be important or significant, then he draws his audience's attention to it. [...] What is meant to be significant is there in the words in the foreground,“ říká Oliver Taplin v závěru svého příspěvku o aischylovském mlčení.³⁷ A ačkoliv jsou zde jeho slova poněkud vytržená z kontextu, poslouží jako odrazový můstek pro tuto kapitolu, potažmo pro celé mé další ohledávání Euripidovy „čtvrté hry“³⁸: přesně opačné jsou totiž, zřejmě i podle Barnes, výchozí podmínky pro vznik jevu, kterému říkáme tragická ironie, a který je elementární součástí žánru tragédie.³⁹ Platí to tedy nejen pro žánrově kontroverzní hry Euripidovy, ale pro většinu z dochovaných tragédií vůbec. Snad jen s tím rozdílem, že euripidovská tragická ironie se od té sofoklovské a aischylovské bude lišit ve svém absolutním rozšíření: nebude už zasahovat jenom do sféry mýtu, děje a postav, ale i do sféry divácké percepce hry. V tom smyslu, že nejen postavy, ale možná už ani divák nebude mít přímo k dispozici všechna fakta, respektive že tato fakta, tj. podklady pro rozpoznání tragické ironie, bude muset vydedukovat a spojit dohromady ze hry jako celku, případně i z jejich intertextuálních konotací.

Obecnému vymezení pojmu *tragická ironie* se věnuje například R. B. Rutherford ve své knize *Greek tragic style*:

„[I]rony constitutes the exploitation of a gap or difference between the apparent and the actual.[...] [T]he ignorance of one or more character is exploited for pathetic or other effects: in such cases the audience normally knows the true situation or is in a position to anticipate it. In some plays, however, the dramatist may mislead or deceive the audience into expecting one outcome before providing another.“⁴⁰

37 [Whether it be a silence, a theme, a stage action [an image, a religious or intellectual problem, he will put it in the foreground, and spend time and words on it. Only that man who sets himself up as more knowing than the playwright can look for the significance of the work in the background, or between lines, or in what is neglected and not said.] Taplin 1972, s. 97.

38 Jako „fourth play“ označuje hru např. editorka Parker, který tím znovu připomíná své tvrzení, že „čtvrtá“ nemusí automaticky znamenat „satyrská“, viz Parker 2007, s. xx.

39 „[I]rony in a broader sense is fundamental to the tragic genre“. Rutherford 2012, s. 323.

40 Rutherford 2012, s. 323-324.

Rutherford dále dělí tragickou ironii v rámci tří polarit: božská a lidská ironie, vědomá a nevědomá, přející a nepřející (malign and benign)⁴¹. Nejznámějším příkladem pro snad všechny typy ironie by pravděpodobně byl *Král Oidipus*: o nevědomou ironii by se jednalo například u pretextové Oidipovy vraždy jeho královského otce, jako přející i nepřející lze vnímat jednotlivé narážky věštce Teiresia a konečně božskou ironií [osudu] je samotná zpětnovazebná věštba, která stojí na počátku celého příběhu.

Jiným příkladem by pak byl Sofoklův *Oidipus na Kolonu*, kterého zde zmiňuji především v souvislosti s tím, že jsem jej dříve v této práci označil jako hru s potenciálně šťastným koncem: stařec Oidipus zde sice umírá, ovšem smrtí, která je pro něj šťastným ukončením života.⁴² Navíc Antigona s Ismenou jsou Theseem úspěšně zachráněny z rukou Kreonta. Události v rámci samotného děje tedy končí šťastně. Navzdory tomu ovšem dílo vnímáme jako tragédii, a to mimo jiné pro tragickou ironii, kterou jako diváci bezpečně rozpoznáváme v neukončenosti jejího konce: Theseus slibuje při odchodu sestrám, že udělá vše pro zajištění míru mezi jejich zneprátelenými bratry, a Náčelník sboru vyzývá dívky, aby skončily svůj pláč a dále netruchlily, neboť prý „ve všem platí daný slib.“⁴³ Divák vybaven základní intertextovou znalostí, a to minimálně v rovině samotného mýtu, ovšem pochopitelně dobře ví, že tento zdánlivě šťastný konec je pouze začátek další tragédie, které Theseus rozhodně nezabrání.

Rutherford se pak v téže kapitole věnuje i konkrétním projevům tragické ironie v rámci samotné *Alkestis*. Ironii zde vnímá ve formě záměrného obelhání (deliberate deception), které konstituuje rámeček dvou scén: Admetovo zapření mrtvé Alkestis, aby mohl pohostit navštívivšího Herakla, a scéna na konci (zrcadlově obrácená), kdy naopak Herakles zapírá identitu zahalené ženy, protože ačkoliv chce Admeta odměnit za jeho pohostinnost, chce mu zároveň s tím oplatit i jeho podvod, který tuto pohostinnost umožnil – tehdy totiž Herakla postavil do nemístně trapné situace. Rutherford tak naznačuje, že Heraklova ironie vůči Admetovi v závěrečné scéně není pouze dobromyslná radovánka nebo žertovné napálení („a practical joke“, jak říká Kott⁴⁴), který si bodrý chlapík Herakles vymyslel čistě pro pobavení (jak říká například Conacher⁴⁵). Rutherford totiž připomíná, že Herakles Admetovi jeho neupřímnost vyčítá (verš 1008-1018), a že tedy v závěrečné scéně jde spíše o velmi promyšlený a záměrný Heraklův nástroj potrestání, a to navzdory tomu, že

41 Rutherford 2012, s. 325.

42 *OC* 1675-1695. „Každý chtěl by takovou mít smrt,“ říká Antigona v Dědinově překladu pro Antickou knihovnu (s. 319). Náčelník sboru tu pak o několik veršů dál říká: „Když dosáhl on šťastně/ konce života,/pak milé dívky,/přestaňte už lkát.“ (s. 321).

43 *OC* 1778-1779. Přel. Dědina (1975).

44 Kott 1973, s. 86.

45 Conacher 2015 (1988), s. 195.

je zároveň i nástrojem odměny.⁴⁶ Tato dvojstrannost není nijak paradoxní, když si uvědomíme, jak oboustranný je výsledek, který tento trik způsobil: Admetos jedním slovem přijímá zpět svoji zemřelou ženu, zatímco stejným slovem tuto ženu zrazuje, protože naprosto nepokrytě porušuje přísahu, kterou jí před smrtí dal, totiž že se nikdy znovu neožení.

To, co řada komentátorů vnímá jako Heraklův dobromyslný žertík, kterým se na scénu vrací zpět pohádkový rámeček, vše končí dobře, a tragédie je tak rozpuštěna,⁴⁷ ve skutečnosti postavilo Admeta do *nutnosti tragické volby* par excellence (ne-li spíš *ad absurdum*), kdy se hrdina musí rozhodnout pro jednu z možností, z nichž každá znamená tragickou ztrátu, a to dokonce dvakrát za sebou: buď nabízený dar/ženu k pohoštění odmítne, a zřekne se tak své jediné ctnosti, která ho dělí od naprosté charakterové nuznosti – a nebo dar přijme, čímž ale poruší slib, který dal své ženě. Také ale: buď oživí svoji ženu, a tím ji i zradí – a nebo dodrží slib, a tím o ženu přijde.

Můžeme samozřejmě spekulovat také o tom, že by Herakles „zachráněnou“ ženu Admetovi „přenechal“ i tehdy, kdyby Admetos odmítl cizinku přijmout. Možná, že by to tak špatná volba nakonec nebyla, možná by naopak takový konec byl tím skutečně šťastným koncem: Admetos by úspěšně absolvoval připravený test,⁴⁸ který měl prokázat, zda v předchozí scéně skutečně dosáhl nějaké formy *anagnorise* (verš 940). Tedy zda skutečně pochopil, že věrnost ženě, respektive věrnost královně polis má větší cenu, než lpění na pravidlech dobrého hostitelství. Možná, že právě to bylo skutečným cílem Heraklovy lsti: ukázat před samotnou Alkestis, že její muž není tím sebestředným ignorantem, kterým se ukázal být, když ji nechal obětovat se místo něj. Možná tedy nešlo o tragickou volbu bez možnosti správného řešení, možná se správné řešení nabízelo. Ale pokud by tomu tak skutečně bylo, pak by o to horší bylo Admetovo naprosté selhání, když opět, bez náznaku jakékoliv změny, dá slepě přednost hostitelství před vším jiným.

Tvrzení Jana Kotta, že Alkestis je hrdinkou tragédie, ale má manžela z komedie,⁴⁹ se tak zdá být absolutním stvrzením nikoliv tragikomičnosti nebo dokonce komediálnosti, nýbrž výsostně tragické ironičnosti této hry. Admetos je postaven před nutnost tragické volby poprvé – v této volbě selhává, když nechává Alkestis umřít místo sebe, avšak můžeme tuto jeho chybu alespoň vysvětlit tím, že se snažil „vyhovět“ Apollonem nabídnuté možnosti, a tím splnit dobré mravy hostitele vůči hostu. Především ale po této své tragické chybě trpí, a zároveň jeví známky *anagnorise*,⁵⁰ takže

46 Rutherford 2012, s. 341-342.

47 „The surprising revelation of the true identity of the veiled woman not only allows the royal couple a cloudless future, but also lays all the ominous speculations about the prospect of the human race to rest. Despite her ritually imposed silence, the restoration of Alcestis to her family makes abundantly clear that the doomladen predictions, which are advanced in the first part of the plot and continued for almost the whole duration of the play, at this moment sink back into narrative darkness.“ Markantonatos 2013, s. 128.

48 Pro podrobný popis procesu „testování Admeta“ viz především Smith 1968 (1960), s. 51-56.

49 Kott 1973, s. 83.

50 Kott ovšem tuto Admetovu zdánlivou *anagnorisi* z předposlední scény vnímá rovnou jako falešnou: to, co si hrdina uvědomuje, je podle něj pouze to, že jsou v domě zaprášené podlahy, viz Kott 1973, s. 88.

ještě do té chvíle bychom Admeta mohli považovat za bytostně tragického hrdinu. Když však tuto svoji chybu zopakuje, anuluje tím veškerý smysl dosavadní tragédie. Nikoliv však ve smyslu, že by „rozehnal tragédii“, aby místo ní přijal Heraklem přichystanou pohádku, jak tvrdí například i Charles Segal,⁵¹ ale spíše tak, že anuluje to pozitivní, v co tragédie transformuje utrpení, tj. například právě možnost proměny a poznání. Představme si, co by se stalo, kdyby Oidipus po svém oslepení šel opět plodit syno-bratry se svojí matkou. Změnila by se tím dosavadní tragédie v komedii? V tragikomedii? Nebo spíš v něco horšího, než je tragédie, protože by tak nezměněný hrdina popřel veškerou kladnou hodnotu, kterou tragédie propůjčuje smrti a utrpení? Kott ostatně v té samé roli, tedy jako tragickou manželku komediálního hrdiny, vidí Medeu.⁵² A nemyslím si, že by kdokoliv vnímal konec její hry jako kladný. Naopak je to možná vhodný příklad konce, který je natolik strašlivý, že se až začíná vymykat z operačního pole tragédie a jejích očisťujících možností.

Jan Kott ostatně v celé své eseji tíhne k přesvědčení, že za všudypřítomnou ironií *Alkestis* je skryto něco děsivého, nebo minimálně problematizujícího, spíše než lehkomyšlně šprýmařského (satyrského, komediálního, burleskního nebo tragikomického). Ačkoliv je jedním z těch, kdo Herakla v jeho poslední scéně označují za dobromyslného vtipálka (good-natured giant), je si dobře vědom toho, co následné Admetovo rozhodnutí znamená ve vztahu k Alkestis, kterou tím zrazuje. A jestliže označuje Admeta za komediální postavu, pak tím rozhodně ani on nenaznačuje jakékoliv smíření se s jeho činy. „Admetus' hospitality,“ píše Kott, „is like the 'humor' of the heroes of Plautus and Molière. Admetus is hospitable, just as Harpagon is a miser [...] But in the comedy of 'humors', maniacs are always punished in the end. Alkestis demanded marital loyalty for her sacrifice; Admetus regained her by being unfaithful. [...] [T]he comedy will begin when Alcestis regains her speech after three days.“⁵³ To, co zde Kott sám ironicky (respektive spíše sarkasticky) vnímá jako nedořečenou „komedii“ hry, nás přivádí k ústřednímu tématu této práce: k samotné postavě Alkestis a jejímu mlčení.

51 „Heracles returns to the stage and dispels the gathering clouds of the tragic ending,“ viz Segal 1993, s. 39. Nutno ovšem poznamenat, že Segal si sám všimá a podrobně popisuje mnoho problematizujících aspektů tohoto konce, pouze je nezahrnuje pod zcela konzistentní žánrový výklad.

52 „Medea is in similar position, and in both plays the same kind of dissonance results from a mixture of 'merry and tragical, tedious and brief.“ Kott 1973, s. 83.

53 Kott 1973, s. 87-88.

3. ŽIVÁ NEŽIVÁ, MLČÍCÍ MLUVÍCÍ – Dvojjediná píseň Alkestis

V této kapitole budu pokračovat ve čtení *Alkestis* jako tragicky ironické hry. Domnívám se, že právě tragická ironie je ze všech možných i nemožných žánrových čtení tím jediným, v rámci něhož lze Euripidovo dílo chápat jako smysluplný a koherentní celek, a nikoliv tedy pouze jako kolážovité „sendvičování“ (jak říká Kitto, a po něm i Conacher⁵⁴) různých žánrových principů a scén. „Any appreciation of *Alc.* in generic terms must be based on tragedy,“⁵⁵ píše Parker, vzdorujíc tak většinovému názoru. A právě princip tragické ironie nám umožňuje vnímat celý text optikou tragédie. Přijetím tohoto úhlu pohledu ovšem ještě netvrdíme, že *Alkestis* je ryzí tragédií.

Ironický princip v rámci *Alkestis* rozhodně není vlastní pouze postavě Admeta. Je základním stavebním principem celé hry a jejím určujícím tónem, který nakonec zásadním způsobem problematizuje i jakékoliv představy šťastného konce, jak jej někteří kritici v *Alkestis* nacházejí, ale zároveň jej konzistentně usouvztažňuje se zbytkem hry – v čemž právě selhávají ty interpretace, které *Alkestis* rozdělují na pohádkové a tragické části, případně na melodramatické a ironické roviny.⁵⁶ Úkolem této kapitoly bude rozkrýt všechna možná fakta, která nám nakonec jako divákům dovolí vnímat onen ironický nesoulad mezi slovem a jeho pravým významem, mezi zjevným a skutečným; tedy v tom smyslu smyslu, jak tragickou ironii obecně definoval Rutherford.

Pokusím se ironickou optikou kompletně interpretovat samotnou postavu Alkestis. Alkestidinu tragickou absolutnost v první řadě, a následně pak její tragickou transgresivitu: její cestu od bytostně tragické smrti v jazyce až k jejímu anti-tragickému (řeceno s Kottem⁵⁷) nebo *post-tragickému* (jak se pokusím formulovat já)⁵⁸ „návratu do života“ v mlčení. V této argumentaci se tak budu nadále odkazovat například na esej Jana Kotta, který významně předznamenává přítomnost *tragické propasti* v této hře (myšleno nejen jakožto vizualizaci samotné tragédie, ale i ve smyslu propasti v rámci samotného žánru tragédie: momentu diskontinuity uvnitř formy). Zásadní inspirací

54 „'Alcestis' death is sandwiched,' wrote Kitto, 'between a flippant treatment of the grim figure of Death, and a scene between Admetus and Pheres which is never far from comedy or satire.'“ Apud Kott 1973, s. 85. Také Conacher 2015 (1988), s. 38.

55 Parker 2007, s. xxiii.

56 O prolínání dvou konkurenčních linek v rámci *Alkestis*, melodramatické a ironické, mluví především Smith 1968 (1960), s. 37, a na základě něj pak i Conacher 2015 (1988), s. 36-37.

57 Kott 1973, s. 102.

58 Termín *post-tragédie* do odborného diskurzu zavedl zřejmě Ekbert Faas svoji knihou *Tragedy and after* z roku 1984. V jeho pojetí jde však o označení pro hry, které se od tragického rámce již zcela odprostitly, čímž Faas *post-tragédii* rozlišuje od jeho pojetí *anti-tragédie*: „While post-tragedy has shed most traces of its origins, anti-tragedy either repudiates or questions the tragic vision of suffering as meaningful. Unlike post-tragedy, then, anti-tragedy still depends upon the traditions which it denies.“ (Faas 1984, s. 6) V této práci tedy nebudu používat označení *post-tragédie* jako Faasův termín, neboť mé pojetí *post-tragična* se shoduje více s Faasovou představou *anti-tragédie*, ovšem já tento stav z mnoha důvodů (které se ještě pokusím nastínit) označuji předponou *post*.

mi pak bude klíčová analýza Victorie Wohl, a sice kapitola o *Alkestis* z její knihy *Intimate commerce* z roku 1998, kterou považuji za jednu z nejuplnějších studií této hry, především pak samotné postavy Alkestis; kombinující okrajově pohled psychoanalytický, ekonomický a genderový, avšak stále s největším důrazem na rozbor filologický; který se do hloubky věnuje řeckému slovu a metru, stejně jako i nabízí dalekosáhlé (a na rozdíl od Kotta konkrétní) interpretace Alkestidina mlčení.

3.1 Smrt jako tragický diskurz

3.1.1 Alkestis jako rétorický objekt

Základním ambivalentním rysem Alkestis, který se konstituuje už v první scéně hry, je její dvojaká identifikace jakožto živé a mrtvé zároveň. Apollon, který právě opouští palác, aby tu nebyl kontaminován nadcházející smrtí královny, je na odchodu zaskočen právě postavou Smrti – zaskočen navzdory tomu, že, jak sám říká, Smrt přišla přesně včas (24-27). Ta se na boha ihned oboří s vyčítavým dotazem, zda se Apollon opět hodlá vměšovat do práva podsvětních bohů, a zda jí chce uzmout další *mrtvolu*: „A chceš mi takto vzít již druhou mrtvolu?“ (43). Ač je Alkestis v *tuto chvíli* – a na přesné vymezení *této chvíle* padne v celé hře mnoho veršů – stále ještě naživu, už se o ní mluví jako o mrtvé.

Na sofistický spor Apollona a Smrti, ve kterém se Apollon marně snaží nachytat Smrt do rétorické pasti (38-71), přímo navazuje další zvláštní rétorická disputace, kde se příchozí sbor mezi sebou dohaduje o tom, zda je Alkestis živá, či mrtvá:

[Náčelník]: Jestli je mrtvá, ten klid by tu nebyl.

[Náčelník2]: Zemřela už.

[Náčelník]: Ještě ji nenesli z domu.

[Náčelník2]: Jakže? Myslím si opak. Čím se to těšíš?

[Náčelník]: Kterak Admetos mohl/ pochovat bez doprovodu/ ženu tak vzácnou? (92-98)

Následuje popis běžných pohřebních náležitostí, kterých se Admetovu domu zatím nedostává (verš 99-103), a opětovné zdůraznění, že právě dnešní den, tato chvíle, je oním dlouho očekávaným dnem Alkestidiny smrti (verš 104-106). Načež přichází Služka:

[Sbor]: [...] Ale z nás by každý věděl rád/ zda žije paní tvá, či zda mrtvá již.

Služka: Jak živou smíš ji – i jak mrtvou označit. (140-141)

Z jednoho nejcitovanějších veršů této hry by se mohlo zdát, že se tu o Alkestis mluví jako o nějaké bizarně hypotetické schrödingerovské postavě. Podstatné je ale právě to, že se tak *o ní mluví*: Alkestis se stává objektem sofistického diskurzu, její zdraví je věcí veřejnou a celá její osobnost se neoddělitelně pojí s veřejným prostorem. Právě podle stavu veřejného prostoru, tj. podle toho, jaké přípravy jsou nebo nejsou vykonány k jejímu pohřbu a jaké přípravy vykonal nebo nevykonal Admetos, se usuzuje o jejím osobním stavu.

Alkestis je tak navíc od samého počátku nahlížena prizmatem své nepřítomnosti: to, že Alkestis je stále živá, poznáme tak, že Admetos ještě netruchlí. Až bude mrtvá, poznáme to tak, že Admetos bude truchlit. To, co jsme schopni poznat, je vždy jen sekundární projev Alkestidiny smrti, její smrt samotnou však poznat nemůžeme. To může pouze ona sama; jako subjekt.

3.1.2 Alkestis jako rétorický subjekt

V následující rhésis popisuje Služka přípravy na smrt, ovšem teď optikou samotné postavy Alkestis. Ačkoliv technicky vzato je tu Alkestis stále pouze objektem něčího diskurzu, fakticky se situace zásadně proměňuje: z úst Služky se dozvídáme o Alkestidinych vlastních přípravách na smrt. Postava Služky se tu stává zástupným mluvčím Alkestis, a ačkoliv popisuje její činy, popisuje je optikou Alkestis jakožto subjektu, tedy zevnitř. Tento posun zvenku dovnitř ostatně přináší hlavně posun prostorový: Služčina výpověď nás zavádí zvenčí dovnitř do samotného domu, kde Alkestis vykonává své předsmrtné přípravy;

„Pak do ložnice vběhla – k lůžku; teprv tam/ se dala do pláče a takto tesknila:/ 'Ó lůžko, na němž mi květ odňal panenství/ můj manžel, za něhož já nyní umírám,/ buď sbohem! Nechovám tě v zášti, ač jen tys/ mě zhubilo! [...] Vtom klesne, líbá lůžko – celé provlhlé/ je přívalem slz jejích, z očí kanoucích./ Když přehojného pláče byla syta již,/ tu vstane z lůžka, kráčí s hlavou skloněnou,/ již odchází a zas se vrací k ložnici/ a znovu se a znovu vrhá na lůžko.“(174-179, 182-188)

V tomto obrazu, jak upozorňuje i Victoria Wohl, si nelze nevšimnout nápadných podobností s předsmrtnými přípravami Deianeiry ze Sofoklových *Trachiňanek*. Především neustálé odkazování se k manželské posteli, na které život začíná (život dítěte i nový život ženy jakožto manželky), ale i končí: Deianeira se v manželské posteli nakonec probodne dvojsečným mečem. O opravdové

vnitřní spřízněnosti těchto dvou královen a manželek by se však dalo mluvit pouze tehdy, kdyby se Alkestidina smrt dále nevyvíjela v naprosto odlišném směru, než jak umírá Deianeira:

„Těž služebníci všichni lkali v paláci/ a litovali ji; ta podávala jim/ všem pravici – a nebyl nikdo špatný tak,/ že nebyl by se loučil s ní a ona s ním.“ (192-195)

Zmínka o tom, že se Alkestis před smrtí loučí se služebnictvem, je mnohokrát zmiňovaným detailem v různých teoretických článcích. Předznamenává totiž nikoliv samotou a intimitu, ve které umírá Deianeira (potají pozorovaná Pěstounkou a skrývající svoji bolest před sluhou)⁵⁹, ale naopak veřejný charakter Alkestidiny smrti. „Alcestis's domestic authority is tied to her maternal authority; that is to say, her maternal presence becomes a political issue. [...] [H]er private bedchamber [is] transformed into the administrative center of the *oikos*.“⁶⁰

Euripides se tedy možná odkazuje k Sofoklově hře (uvedené pouhé tři nebo čtyři roky před *Alkestis*), avšak pouze proto, aby mohl nakonec podtrhnout zásadní rozdílnost ve smrti těchto dvou tragických hrdinek. Alkestidina smrt je bytostně veřejnou záležitostí. Už v předchozích scénách jsme si ostatně všimli, jak neoddelitelně je veškerý prostor (materiální i rétorický, vnitřní i vnější) spjat s královským stavem. Nyní, když se přesouváme k Alkestis jakožto subjektu, vidíme, že tato kvalita veřejnosti zdaleka není pouze dílem diskurzu někoho jiného, ale že jde o neoddelitelnou součást aktivního činu Alkestis, které se sama rozhodla obětovat se, a to navíc při plném vědomí a s rozmyslem. Ne s radostí a s bezhlavým fanatismem jako Makarie, ne na nátlak rodičů a bohů jako Ifigenie. Alkestis si moc dobře uvědomuje, čeho všeho se vzdává, děsí se smrtí, ale přesto na svém rozhodnutí trvá (verše 264, 270, 280-281, 300, 378-379). Otázka tedy zní, proč to dělá. Je to skutečně z lásky k manželovi, jak tento čin podává Služka? Nebo spíše z lásky k dětem, jak to bude při svém posledním výstupu naznačovat sama Alkestis? A jestliže z lásky k dětem, myslí se tím čistě osobní mateřské pouto, nebo spíše pouto veřejné, ve kterém děti figurují coby pokračovatelé dynastické linie pánů domu?

Odpověď, kterou jsem tím už naznačil, lze nalézt ve scéně jejího loučení a samotné její smrti, která následuje po Služčině výpovědi a která je zároveň jediným výstupem titulní hrdinky z celé hry. Příznačně jde o jednu z mála smrtí řecké tragédie, která se neodehrává mimo scénu, ale teď a tady, venku, před zraky všech: „Alcestis, unlike Deianira, does not die on the bed [...]. Her death for her husband becomes a public act of self-sacrifice for marriage, rather than, as with

59 Viz Sofokles: „Když totiž vešla dovnitř domu samotná [...], tu skryla se, kde nikdo by ji nespáčil [...], a jakmile zrak na někoho z milých sluhů upřela,/ tu s pláčem nešťastná se na něj dívala,/ svůj krutý osud sama sobě značila,/ že ztrácí syna Hylla s koncem života.“ (*Trach.* 900, 903, 908-911. Přeložil Dědina 1979.)

60 Wohl 1998, s. 132-133.

Deianira, a private resignation to its fatality," říká Wohl.

Celé Alkestidino vystoupení není v žádném směru intimně milostným rozloučením s manželem Admetem, jak by se na první pohled mohlo zdát. Ačkoliv formálně tato scéna vypadá jako dialog, fakticky tu Admetos pouze místy vstupuje do rétoricky suverénní promluvy Alkestidiny, jejímž cílem je zaopatření domu na úrovni *oikos* i *polis* (protože dům královské rodiny je vždy mikrokosmem státu). Konkrétně to znamená následující: když Alkestis ve svém monologu zapřísahá Admeta, aby se po její smrti nikdy znovu neoženil, nedělá to z žádného pseudo-romantického přesvědčení o výjimečnosti jejich svazku. Záhy ostatně svému manželovi, když s ním konečně začne mluvit, sama řekne: „Čas uleví ti – mrtvý neznámá nic“ (verš 381). Její vyžádaná podmínka směřuje k dětem, jimž Alkestis nepřeje macechu (verš 304-307). Ani zde ovšem nejde o intimně mateřskou starost: „Had Admetus died, their children would have been orphaned (288); with her death, they will remain 'masters' in Admetus's house (304), and the line of descent will be secure,“ komentuje Wohl.⁶¹ Alkestidina oběť tedy není oddaným gestem milující manželky, ale pragmatickou starostí o zachování nástupnických práv svých dětí, a tím i zajištění budoucnosti celé *polis*. (Vzpomeňme si ostatně, co se po Heraklově smrti stalo s jeho královstvím a dětmi v *Herakleovcích*.) Alkestis neumírá, aby umožnila delší život svému manželovi, ale pro zachování *polis*. Neumírá jako prototyp vzorné manželky, ale jako matka-královna, která, ač nerada, musí v bytostně tragické volbě dát přednost své *veřejné* odpovědnosti před životem osobním; tělu veřejnému před tělem osobním.

3.1.3 Alkestis jako tragická hrdinka

„Alkestis is brave but passive,“ píše Wesley Smith.⁶² Není to pravda. Naopak. Už samo pretextové rozhodnutí obětovat se je její aktivní volbou: „[T]hroughout most of the play [...] we see Alcestis trading herself,“ vysvětluje Alkestidinu roli Victoria Wohl. Tedy nikoliv pasivně obětovanou, ale aktivně *se* obětující. Ale především: když už je Alkestis na scéně, využije všechen rétorický veřejný prostor, který může, tj. právě ten prostor, který by jakožto řecká žena využívat neměla. Jako typická tragická hrdinka tak aktivně posouvá svoji genderově danou společenskou roli tím, že rétoricky vystupuje do veřejného prostoru, čímž na sebe bere jeho tragické zpuštění vůči řádu. V jejím případě je tato skutečnost navíc o to výraznější, že nemluví pouze *na* veřejném místě (jako to z podstaty dělají všechny ženy v tragédie, Služky nebo Chůvy), nýbrž že mluví *pro* široké publikum: ne pouze ke sboru, ne sama k sobě a už vůbec ne ke svému zdánlivému partnerovi v dialogu v této

61 Wohl 1998, s. 136.

62 Smith 1968 (1960), s. 49. Hrdinkost a tragičnost Alkestis přímo popírá např. i Drew, viz Drew 1931, s. 318-319.

jediné scéně, ke svému choti Admetovi. První část jejich společného výstupu je dialogem pouze v tom smyslu, že Admetos reaguje na to, co Alkestis říká – nikoliv však obráceně. Victoria Wohl si této jejich (ne)komunikace všímá i na samotné úrovni verše a metra: „During Alcestis's lyric vision of death, Admetus answers her in more prosaic trimeter distichs, the contrast in meters underlining the failure of the two to connect on any level.“⁶³ (Podrobný metrický rozbor a interpretaci této scény pak nabízí Chong-Gossard.⁶⁴) Alkestis tedy nemluví ke svému muži, jak by si on sám přál, ale spíše k široké veřejnosti, ke svému lidu.

Alkestis si nanejvýš aktivně zabírá veškerý možný i nemožný rétorický prostor, a to navíc velmi suverénním způsobem: celý její jazykový projev v rámci hry stihne být v rekordně nízkém počtu 77 veršů rétoricky sofistickým, poeticky obrazným a zároveň performativně funkčním médiem. V první zpívané části svého loučení prokazuje Alkestidin jazyk své lyrické kvality (zpívá o Charonovi a smrti, kterou, možná i doslova, už vidí před sebou), zatímco v druhé části, *rhesis*, se prokáží její rétorické schopnosti funkční, tedy vladařské (dává přesné pokyny manželovi). Alkestis doslova i obrazně řečeno *vládne jazykem*.

Fakt, že Alkestis umírá nenásilnou a postupnou smrtí přímo na jevišti, je pak dalším rozvíjením procesuality a zároveň aktuálnosti smrti, který odkazuje na Apollonem zdůrazňovanou dochvilnost smrti ze samého počátku hry. Smrt není zobrazena jako typicky liminální hodnota, mezní bod mezi dvěma kontrastními světy, ale jako neustále probíhající stav. Alkestis neumírá náhle, v jednu chvíli, ale naopak je její smrt od začátku popisována jako postupné tělesné chřadnutí (verš 145). Můžeme jen spekulovat, jak velkou část svého života strávila Alkestis přípravami na smrt, tj. ve stavu, ve kterém ji podle Služky bylo možno označit za živou i mrtvou zároveň (verš 143).

Alkestis je už za svého života vnímána prizmatem smrti, tj. nepřítomnosti. Avšak jakkoliv výrazně Alkestis ve svém dramatu *není*, tak v něm právě tak moc *je*: to jsou ony dvě strany Alkestidiny ironické dvojsečnosti. Její ovládnutí prostoru, v jednom nebo druhém smyslu, trvá téměř po celou dobu hry: na začátku jakožto objekt, který je úzce propojen s celým prostorem, poté skrze reálnou přítomnost, kdy aktivně ovládne veřejný rétorický prostor, ale také i po své smrti, kdy pro ní Admetos a s ním i celý dům truchlí, tj. opět svoji nepřítomností definuje prostor a lidi v něm.

Všimněme si přitom, že do té doby se nikdo nesnažil oponovat Alkestis v jejím rozhodnutí. Admetův otec Feres sice kárá po Alkestidině smrti syna za to, že svoji choť zabil, když ji nechal umřít místo sebe (730-731), ovšem ani on si nedovolil vznést námitku vůči samotné Alkestis.

To ovšem neplatí pro Herakla, který přichází po Alkestidině smrti, dost možná v jejím těle, a

63 Wohl 1998, s. 146.

64 Chong-Gossard 2008, s. 80-81.

do značné míry ruší její dosavadní vládu, která byla za jejího života (stejně jako za její smrti) absolutní. Cizinec z jiného světa, jemuž je královnina smrt zatajena (a to navzdory vší práci, kterou si Alkestis dala s její veřejností), jako kdyby nepodléhal vlivu královniny autoritativní (ne)přítomnosti: vinou Admeta se Herakles (jako jediný od samého začátku hry!) ocitne mimo kontext Alkestidiny smrti, který od počátečního dialogu Smrti s Apollonem představoval jediný myslitelný diskurz této tragédie.

Herakla se jako jediného netýká absolutnost a definitivnost Alkestidiny smrt. A nezáleží na tom, zda tím myslíme jeho nemístné slavení, o jehož nevhodnosti zřejmě nemohl vědět, nebo jeho svéhlavé rozhodnutí „zachránit“ Alkestis. Oba momenty jsou projevem téhož: Herakla se Alkestidina autorita netýká. Nemůže tedy vidět, natož respektovat, že její smrt má svůj vyšší smysl. A když se pak tento Alkestidin dobrovolný a uvědomělý čin rozhodne anulovat, popře tím veškerý smysl smrti, kterou Alkestis musela obnovit Apollonem rozvrácený řád, tedy nutnost smrti. Co víc, Herakles to nedělá kvůli ní samotné, ale pro odměnění (a zároveň i potrestání) Admeta. A jako takovou ji také zpět přivede. Jako zahalenou cizinku, která se vzhledem i postavou podobá Alkestis. A mlčí.

3.2 Alkestis mlčí

3.2.1 Mlčení řecké tragédie a mlčení Alkestis: aktivní rétorika vs. pasivní absence

Alkestis zdaleka není jedinou hrdinkou řecké tragédie, která v nějaké míře nějakým způsobem mlčí. Důkazem budiž nejen už zmiňovaný Oliver Taplin a jeho studie aischylovského mlčení, ale především rozsáhlá monografie Silvie Montiglio, *Silence in the land of logos*, která se s mlčením jakožto motivem, principem i tématem vypořádává v rámci celého tragického kánonu (a nejen v něm).

Může nás nicméně překvapit, jak málo se zde Montiglio věnuje mlčení Alkestis. Na rozdíl od pomyslných bardů této disciplíny, jakými jsou třeba Prometheus, Kasandra, Faidra a mnoho dalších, se tato kniha o mlčení v *Alkestis* zmiňuje pouze párkrát, a to především v souvislosti s motivem závoje a v rámci komplementárního principu *vidět je slyšet je dotýkat se*, který se podle autorky výrazně uplatňuje v „předávajícím“ dialogu Admeta s Heraklem.⁶⁵ Dokonce se zdá, že snad o každém tragickém hrdinovi nebo hrdince, který má alespoň trochu co dělat s mlčením (což se tu ukazuje jako opravdu velké množství postav), se Montiglio zmiňuje raději, než o mlčící Alkestis. Proč tomu tak je?

⁶⁵ Viz Montiglio 2000, s. 179 a 187.

Vysvětlením může být to, že Montiglio se věnuje mlčení jakožto *rétorickému aktu*. „[T]ragic characters themselves give to their choice of speech or silence. [...] They cling to silence in the foolish hope of suppressing a word inscribed in the divine order, a word that no human silence could ever hold back,“ tvrdí Montiglio⁶⁶. Mlčení jako svobodnou rétorickou vůli pak pojímá například i o rok starší práce *The Rhetoric of silence* od dvojice Mary Joanne a Church Farrell.⁶⁷

Unikátnost mlčení Alkestis mezi jinými tragickými příklady se tak v tomto světle jasně vyjevuje: na rozdíl od všech hrdinek, ale i hrdinů, kteří se mlčet rozhodují, je Alkestis k mlčení pasivně donucena. Její mlčení tak není rétorickým aktem, specifickým jazykovým kódem, nýbrž čirou absencí jazyka: „But the last sound that the play impresses on our memory is the zero degree of vocality, the silence of the dead,“ poznamenává Charles Segal.⁶⁸ Nikoliv mlčení jako akt vzdorování smrti, nýbrž (pouze) jako její zpřítomnění.

Všechna mlčení se tak protínají v motivu smrti: mlčení konstituuje úzký vztah hrdinů ke smrti, a tedy i jejich ohrožující faktor pro okolí (the threatening dimension of silence⁶⁹) a jejich odtržení od okolního světa (řeckého světa, kterému vládne *logos*), potažmo i od světa řeckého divadla, kde všudypřítomnost a vláda slova platí dvojnásob. „[A] troublesome isolation underlines a tragic character's silence,“ píše Montiglio.⁷⁰ Jestliže však hrdinové rétorického mlčení do tohoto světa přeci jenom zapadají, protože jejich mlčením je stále pouze jinou formou jazyka, specifickým způsobem komunikace, co to říká o situaci Alkestis?

3.2.2 Ze subjektu objektem: výměna rolí a těl

Důvodů, proč odhalená Alkestis (nebo ta, kdo se jí podobá) na konci hry mlčí, bylo popsáno několik. Conacher ve své poznámce k této scéně argumentuje inscenační praxí: „[T]he veiled figure of Alcestis would be enacted by a mute (the actor originally playing the part of Alcestis would now be acting Heracles' role) and so cannot, of course, speak. (Such an eventuality would, in any case, have led to unwanted dramatic complications!)“⁷¹ Dostáváme se tak zpět k jednomu z formálních rysů, který podle některých spojuje Alkestis se satyrskou hrou: lze ji, alespoň teoreticky, hrát pouze se dvěma mluvícími herci.

Parker nicméně upozorňuje, že v takovém případě by se herec hrající Admeta musel, po odehrání dialogu s Feretem, stačit převléknout během pouhých šesti veršů chóru za postavu Sluhy.

66 Montiglio 2000, s. 7.

67 Viz Joanne, Farrell 1999.

68 Segal 1993, s. 48.

69 Montiglio 2000, s. 220.

70 Montiglio 2000, s. 220.

71 Conacher 2015 (1988), s. 198.

Ještě větší komplikace by pak nastala, kdyby i postavu dítěte, v českém vydání Eumela, měl hrát nebo alespoň dabovat herec, který hrál právě zemřelou Alkestis, a ne potenciální třetí herec – pak by totiž na proměnu měl pouhé dva verše. Parker je ovšem přesvědčena, že tuto a pouze tuto postavu zahrál i zazpíval skutečný chlapec,⁷² kterého nepočítá do celkového počtu mluvících herců. Nemohl by zahrát postavu Sluhy ani Herakla, tudíž Herakla musel hrát herec hrající Alkestis.

Jiné vysvětlení nabídl v 60. letech let Gavin G. Betts, který argumentaci počtem mluvících herců odmítá a místo ní zdůrazňuje rituálně-kulturní aspekt Alkestidina mlčení. Narozdíl od Conachera, který tvrdí, že rituální podmínka Alkestidina mlčení je Euripidův vynález, „since resurrection from the dead cannot have been common,⁷³“ dokazuje Betts přesvědčivě pravý opak: že totiž podobné podmínky pro ty, kdo byli například mylně prohlášeni mrtvými, byly běžnou a dobře vystopovatelnou součástí rituálního očištění takových osob.⁷⁴

Jakkoliv přesvědčivý je Betts v této své argumentaci, neříká nám tím o nic více než samotný Herakles, který Alkestidino mlčení právě takto vysvětluje tázajícímu se Admetovi: „Dřív nesmíš od ní ani slovo zaslechnout,/ než vymaní se z moci bohů podsvětních/ zde očístou a nežli vzejde třetí den.“ (verš 1144-1147) Podobnou argumentaci navíc nabídla ve 40. letech už Erna Trammel, která se rovněž zabývala rituálními souvislostmi třídenního očištění od smrti (byť více s ohledem na ikonografii křesťanskou).⁷⁵ Betts i Trammel tedy vysvětlují možný kulturní kontext tohoto motivu, ale nijak ho neinterpretují vzhledem k dramatickému textu. Gavin Betts se o takovou interpretaci pokouší až koncem svého příspěvku, kde už však formuluje postoj krajně absurdní: „Heracles does *not* say that Alcestis is obliged to be silent but that is not right [...] for Admetus to listen to her words. [...] It is obvious that if Admetus is not allowed to listen to her there is no sense in having Alcestis say anything.“⁷⁶

Je zřejmé, že Alkestidino mlčení *je* významotvorným motivem. Jen velmi stěží lze, myslím, uvěřit Conacherovu přesvědčení, že Alkestidino mlčení není ničím významnějším než náhodně se objevivším důsledkem malého počtu herců. Pokud by Euripides nebyl schopný vymyslet dramaticky logický způsob, jak se takové situaci i s pouhými dvěma (nebo třemi) herci vyhnout, pak by to opravdu nebyl týž autor, o kterém sám Conacher píše. Spíše je pravděpodobné, že se takové situaci vyhnout nechtěl a naopak ji zakomponoval do hry jako součást jejích interpretačních možností.

Závěrečnému mlčení Alkestis se musíme věnovat především ve světle toho, jakou hrdinkou byla Alkestis až do své smrti: suverénní vladařka, která už samotnou svojí (ne)přítomností, ale

72 Viz Parker 2007, s. 130-132.

73 Conacher 2015 (1988), s. 198.

74 Betts 1965, s. 181-182.

75 Trammel 1968 (1941-42), s. 85-91.

76 Betts 1965, s. 182.

především svými rétorickými schopnostmi ovládá veřejný prostor; která možná zemřela tělem, ale *žije v jazyce*, svém i cizím. Když se tedy na konci hry navrácí coby nemá postava, nelze si myslet, že se odehrálo nějaké pohádkové znovunastolení rodinného štěstí: Alkestis přece postrádá to zdaleka nejdůležitější, co ji jakožto postavu dramatu i jakožto hrdinku příběhu utvářelo.

Victoria Wohl tuto její proměnu popisuje jako cestu od suverénního subjektu k pasivnímu objektu, od aktivní vládnoucí matky k pasivní panenské nevěstě, která je nakonec prezentována jako Heraklova výhra a použita k odměnění přítele.⁷⁷ K tomuto čtení podle Wohl přispívá právě i fakt, že herec, který hrál postavu Alkestis, hraje po její smrti právě postavu Herakla (který jakoby svým působením nahradil Alkestidin matriarchální řád za řád tradičně patriarchální): „Alcestis must be silent so that Heracles can speak,“ píše Wohl.⁷⁸

Máme si myslet, že Alkestis se na konci hry šťastně vrací za svým milovaným manželem. Ale kdo se opravdu vrací? Někdo, kdo je postavou i tváří podobný Alkestis, ale je němý. Čí je tělo a čí je hlas? Hlas není ničím a tělo je zjevně někoho jiného, protože původní herec Alkestis hraje nyní Herakla. Alkestis tak na konci hry není ochuzena pouze o svůj hlas, ale také o své tělo: to jí ukradl Herakles, když jí šel svévolně „vysvobodit“ z její dobrovolné smrti, ale také, když původní herec Alkestis, tj. *její tělo* v doslovném divadelním smyslu, šel hrát roli Herakla.⁷⁹ Alkestis je svobodná ve své tragické smrti a naopak nesvobodně pasivní ve svém návratu, kdy se stává prázdnou podobou, jejíž obsah určují druzí.

Alkestidina identita je tak na konci hry zcela objektivní a arbitrární. Spočívá pouze v tom, že je jako Alkestis pojmenována druhými, respektive Heraklem, který ji samotnou svoji existencí připravil o tělo i hlas. Stává se znakem: něčím, co odkazuje k nepřítomnému.⁸⁰ Jestliže Alkestis je po celou hru živá i mrtvá zároveň, je tu i není tu zároveň, pak na konci tu rozhodně více není, než je. Je nedokonalou nápodobou, pouhou atrapou původního vzoru, jak upozorňuje Charles Segal, který dává do souvislosti tuto její podobu se stejně němou sochou, kterou si předtím nechal vyrobit Admetos.⁸¹

77 Wohl 1998, s. 128.

78 Wohl 1998, s. 150.

79 S tímto efektem souvisí podstatná otázka důležitosti masky. Ovšem na ohledání tohoto samostatně komplexního fenoménu ve své práci bohužel nemám kapacitu. Mohu zmínit pouze to, že Jan Kott uvádí *Alkestis* jako jedinou nám známou tragédii, ve které mělo dojít k nasazení masky jiným než původním hercem postavy. Viz Kott 1973, s. 103.

80 K povaze Alkestis jakožto prázdnému znaku viz Wohl 1998, s. 154-160.

81 „The 'craft' or 'skill' (*sophia*) of the artist creates a precise copy of the dead person, fixing her forever as dead and memorializing her absence from the world of the living. There she has a future existence only under the sign of death and absence, as an image or fictional representation of what once was. [...] But by reminding us that the statuelike woman might be just a phasma, it [transmutes tragedy into fairy tale] only after looking into the empty mirror of the tragic.“ Segal 1993, s. 44 a 50. Zde se nabízí také srovnání s perspektivou kulturně-antropologickou Hanse Beltinga: „Smrt samotná se v obraze již vždy vyskytuje, neboť i mrtvola se již stala obrazem, který se tělu živého člověka už jen podobá. [...] Už není tělem, nýbrž jen jeho obrazem. [...] Hrozivost smrti spočívá v tom, že to, co bylo ještě teď mluvícím a dýchajícím tělem, se před očima všech zčista jasně proměňuje v němý obraz.“ Apud Macho 2000, s. 78.

3.3 Alkestis a procesualita umírání: nedokončená smrt, nehotová anabáze

Jak už jsem několikrát naznačil, v *Alkestis* je výjimečným způsobem akcentovaná přítomná procesualita smrti. Již v úvodu říká Apollon, že Smrt přichází přesně včas (verš 24-27). Překvapivě to ovšem nijak nezdůrazňuje přesnou liminalitu smrti, spíše naopak: právě proto, že smrt zastihujeme teď a tady, přímo před našima očima, se nám rozostřuje okamžik, kdy smrt *nastává*; smrt totiž nenastává, smrt se neustále děje. Jako diváci i jako čtenáři jsme vystaveni příliš blízko smrti, než abychom na ni mohli zaostřit a než abychom mohli zahlédnout její hranice. Smrt přestává být přelomovým bodem, kterým končí život, ale spíše neustále probíhajícím procesem.

Smrt se oproti konvencím tragédie zobrazí na jevišti hned dvakrát: poprvé jako alegorická/nadpřirozená postava, jejíž zhmotněná přítomnost v rámci tragédie mnoho kritiků zneklidňuje natolik, aby kvůli tomu pochybovali o „pravosti“ žánru. A podruhé, když Alkestis, opět ne zcela v souladu s žánrovými konvencemi, umírá přímo na jevišti. Navíc se zdá, jakoby umírala smrtí „přirozenou“: tj. ne násilným zastavením života, ale jeho postupným vyprcháním. Neustále se nám připomíná, že ačkoliv si Smrt přišla pro Alkestis „přesně včas“, Alkestis je už dlouho předtím živá i mrtvá zároveň. Příběh *Alkestis* je příběhem několikaletého *čekání na smrt* a příprav na ní, ovšem pouze proto, aby byla smrt nakonec zrušena. Opravdu ale zrušení tragédie znamená šťastný konec?

Na tomto místě se pokusím nastínit dva hlavní archetypy a principy, ke kterým *Alkestis* implicitně nebo explicitně odkazuje a které v sobě nějakým způsobem zahrnují nedokončenou povahu života a smrti. Především ale poskytují zásadní klíč k tomu, jak vnímat Alkestidinu anabázi – právě tak, jako vnímáme i celý její dosavadní existenci mezi životem a smrtí, tj. jako nehotový a probíhající stav.

3.3.1 Alkestis a Eurydika: orfeovské selhání

Nejvýznamnější mytickou aluzi v rámci *Alkestis* představuje příběh Orfea a Eurydiky. Tento mýtus prorůstá celým textem jako další z jeho tragicky ironických motivů, který je zároveň podstatnou součástí pro interpretaci postavy Alkestis a jejího domnělého šťastného návratu na konci hry.

Vnímání orfeovského principu může být v tomto případě dvojí. Charles Segal jej uvádí jako dokonalý a vytoužený vzor křísitelské moci, kterou by chtěl mít Admetos (verš 337-362), kterou však podle Segala reálně disponuje až Herakles, přičemž právě transformace archetypu lyrického Orfea v „prozaického“ Herakla představuje Euripidův hlavní inovativní prvek. Ironickou polohu tohoto motivu vidí Segal pouze v tom, že zázračná a neuvěřitelná Orfeova moc na konci kontrastuje

s tím, jak neúplné a neuspokojivé je Alkestidino oživení.⁸²

Segal je tedy jedním z těch, kdo buď pracuje s jinou verzí mýtu,⁸³ nebo se pro své účely rozhodl opomenout poměrně podstatnou část orfeovského příběhu. Orfeus sice měl moc vyvést mrtvou, ale to neznamená, že se mu to podařilo. Orfeův neúspěch zdůrazňuje i Helene Foley: „The Orpheus paradigm is explicitly mentioned only to be rejected,“ píše autorka v souvislosti s tím, že Herakles podle ní představuje *zdráného* přemožitele smrti, zatímco Orfeus tu podle ní vystupuje jako příklad vysvoboditele neúspěšného. Takže zatímco Segal tvrdí, že orfeovský ideál je ideál úspěšně anabáze, který zde není naplněn kvůli nedostatečné Alkestidině obnově, říká Foley naopak to, že Herakles je v záchraně úspěšný a Orfeus nikoliv. Orfeovo selhání, spíše než jeho moc křísit, pak svérázným způsobem prosazuje také Jan Kott: „Even the most ignorant spectator of *Alkestis* must have known that Orpheus did not succeed in leading Euridice out of the underworld.“⁸⁴

Pro Kotta, Segala i Foley, pro každého v jiném smyslu, tak orfeovský princip představuje nikoliv ideální vzor, jak jej zmiňují v rámci hry Admetos a Herakles, ale naopak ironický kontrapunkt. Admetos i Herakles se odkazují k Orfeovi jako k úspěšnému zachránci. Právě tato jejich pomýlenost však nám divákům napovídá, že Alkestidin návrat na konci pravděpodobně nebude tak bezproblémový. Orfeus totiž skutečně měl tu moc a měl tu možnost vyvést Eurydiku zpět mezi živé, ovšem podstatné je to, že se jeho záchrana nezdařila. Orfeovi byla udělena podmínka, kterou nebyl schopný dodržet – a velmi podobná podmínka je přeci udělena i Alkestis, respektive Admetovi: „Dřív nesmíš od ní slova zaslechnout,/ než vymaní se z moci bohů podsvětních,“ říká Herakles Admetovi (verš 1144-1147). Není tedy pravým smyslem orfeovského motivu v *Alkestis*, abychom díky němu rozpoznali tuto podmínku jako závažnější, než se na první pohled může zdát? Pokud je možné, aby Alkestis během tří dnů promluvila, pak máme více než dobrý důvod si myslet, že se to stane, přičemž by takový čin měl dost možná za následky její návrat do podsvětí. A pokud nepromluví, pak už to není Alkestis a možná už nepromluví nikdy.

Jan Kott píše, že mýty jsou v rámci *Alkestis* sebe-destruktivní nebo sebe-ironické (self-mocking)⁸⁵. V tomto případě je to však pouze vnímání tohoto mýtu u dvou postav, které je fatálně pomýlené, ale mýtus sám, jak ho divák zná, tu svoji roli plní věrně sám sobě, není vysmíváný. Ironické je pouze to, že si postavy jeho pravou podstatu neuvědomují, a že divák je zde, stejně jako

82 Segal 1993, s. 43-44.

83 Jinou verzí myslím tu, kde Orfeus ve své záchraně uspěje a Eurydika se vrátí na zem. O této problematice se podrobně vyjadřuje John Heath ve své stati *The Failure of Orpheus*, který zde vyvrací popírá existenci úspěšné verze, kterou část odborné veřejnost považuje za kanonickou (a to i právě na základě reference v *Alkestis*). John Heath však poměrně přesvědčivě dokazuje to, co si myslí například i Kott nebo Foley (byť každý trochu jinak), totiž že reference na Orfeu je zde primárně odkazem ironickým ve své neúplnosti, a to minimálně pro Admeta, který si neuvědomuje jeho pravou podstatu, tj. druhou polovinu. Orfeovský motiv není důkazem o šťastném konci a nezastupuje tu primárně moc křísit, ale spíše odkazuje k nemožnosti úspěšné anabáze. Viz Heath 1994, s. 163-178.

84 Kott 1973, s. 94.

85 Kott 1973, s. 95.

i na všech dalších místech této hry, nucen rozpoznat záměrnou a tragicky ironickou disproporci mezi zdáním a skutečností, mezi slovem a smyslem.

3.3.2 Alkestis a Persefona: tragédie bez konce

Neméně významným odkazem, skrze který lze v rámci *Alkestis* interpretovat hlavní postavu, je mýtus Persefony. „In its structure, *Alcestis* closely resembles the story of Demeter and Persephone. A woman is lost, taken down to Hades; her mourning makes life sterile and deathlike; her return from the underworld restores vitality to the world,“ píše Victoria Wohl.⁸⁶

Podobně vnímá předobraz Persefony i Helene Foley, která na základě něj dává Euripidově *Alkestis* a *Heleně* přídomek *anodos drama* (anodos podle momentu výstupu zpět na zem): „[A] woman who is forcibly removed from her private domestic world, but finally achieves a reunion or symbolic *re-marriage* with her spouse. [...] Alcestis' disappearance, like Persephone's, makes life in the upper world barren, whereas her return brings life and a new toleration of death.“⁸⁷

Obě autorky na tomto místě zdůrazňují obnovný efekt Alkestidina návratu pro okolí, kdy návrat manželky „oživí“ mrtvolného Admeta, pro kterého byl po její smrti život horší než smrt (verš 959-961). V tomto smyslu bychom tedy konec *Alkestis* mohli vnímat jako skutečně „šťastný“, rekonstruktivní, ovšem pouze do té míry, do jaké může být pozitivní konec výsostné tragédie: řád je obnoven, ovšem za cenu pádu tragického hrdiny. Alkestis, která svoji dobrovolnou a aktivně veřejnou obětí získala status tragické velikosti, totiž s touto Heraklovou negací o svoji velikost přichází, když přichází o svůj jazyk.

Zároveň je nanejvýš ironické, že obnovení řádu znamená v *Alkestis* jeho absolutní popření. Fabule hry začíná Asklepiovým kříšením mrtvých a na samém konci se k tomuto stavu navracíme: je obnovena původní vykloubenost řádu. Opět se popírá ta nejzákladnější liminální hodnota, hranice života a nevyhnutelnost smrti. Celý motiv Nutnosti, který se v průběhu hry prezentuje jako jediná pevná hodnota, se tak nakonec stane zoufale ironickým: ačkoliv sám Herakles je jedním z těch, kdo ve své filosofické rhesis proklamuje nevyhnutelnost smrti (verš 782-786), je to právě on, kdo zneguje akt Alkestidiny oběti, která měla usmířit řád Smrti (poté, co byl nadvakrát popřen: nejdřív Asklepiem, a poté Apollonem).

Když Wohl a Foley píší, že Alkestidin persefonovský návrat obnoví vitalitu světa, myslí tím obnovu krále Admeta, kterého synekdochicky pojímají jako království. Tato obnova je ale ironicky dvojsečná, protože zároveň s tím znamená opětovné popření přirozenosti smrti, kvůli jejímuž

86 Wohl 1998, s. 129.

87 Foley 2001, s. 305 a 307.

znovunastolení se Alkestis obětovala. Otázka totiž zní, zda Herakles ve vsí své polobožské moci opravdu zvítězil nad Smrtí i nad Nutností. První z nich skutečně přemohl v zápase. Něco podobného se ale povedlo i Apollonovi, když opil Moiry – a definitivní vítězství nad Nutností to rozhodně nepřineslo, naopak to způsobilo tragédii, které jsme svědky. Do jaké míry tedy můžeme vnímat Alkestidin návrat jako definitivní, potažmo do jaké míry je definitivní konec *Alkestis*?

Právě v otázce (ne)definitivnosti hrdinčiny smrti, stejně jako v otázce (ne)definitivnosti jejího života vstupuje do hry opět persefonovský vzor. Musíme totiž mít na paměti, že Persefona se vrací na zem pouze na dvě třetiny roku – na zbytek se periodicky vrací do podsvětí za svým nedobrovolným manželem, Hadem. (Foley tuto skutečnost zmiňuje, ovšem ne v souvislosti s *Alkestis*.⁸⁸) Tedy stejně jako je Alkestis po celou dobu hry považována za mrtvou i živou zároveň, zůstává takovou, jako Persefona, i nadále.

Alkestis je tak déle než nadosmrti uvězněna ve stavu zoufalého nebytí mezi životem a smrtí. Její osud je tak na jednu stranu bytostně tragický, protože představuje oběť pro smíření řádu, ale na stranu druhou se tragické formě vzpírá, protože tuto smrt, stejně jako i obnovení řádu, zneguje Herakles. Ten tak v jistém smyslu opravdu *zruší tragédii*. Ne však proto, aby místo ní přinesl pohádku, komedii, tragikomedii, satyrskou hru nebo cokoliv jiného, ale pouze aby zrušil pozitivní transformační efekt, který tragédie představuje. A aby na jejím místě nezůstalo nic, pouhý stín bývalé tragické formy, bývalého tragického jazyka. Místo aktivního popírání smrti v jazyce, v čemž spočívala Alkestidina tragická velikost, tu zůstává *němé čekání na smrt*. Ať už na smrt přirozenou (a to i při tom sebenejšťastnějším „happy-endovém“ výkladu) nebo na brzký návrat do podsvětí (jak by tomu napovídaly aluze na motiv orfeovský nebo jen samotná podezřelost toho, že by Alkestis byla jediným člověkem v řecké mytologii i dramatice, jehož život byl úspěšně obnoven). Nebo, pokud bychom následovaly vodítko persefonovského archetypu, na věčné opakování: nekončící uvězněnost ve stavu mezi životem a smrtí.

Tragický děj musí mít podle Aristotela začátek, střed a konec.⁸⁹ Musí operovat v měřítkách jasně vymezeného času – tedy jasně vymezené smrti. Alkestis by se, jakožto Persefona, dostávala mimo lineární čas, do času mytického, nikoliv však tragického. Jejím osudem by nebyla tragická definitivnost, ve výsledku pozitivní, nýbrž tantalovské opakování. Možná tragické, ale možná spíše *post-tragické*, ne-li dokonce absurdní: tváří v tvář Heraklem popřené smrti, popřenému řádu světa a smyslu tragédie, ztrácí její hlas smysl.

88 Viz Foley 2001, s. 305.

89 *Poetika* 1450b23-26.

4. ZÁVĚREM – Tragédie v jazyce, post-tragično v mlčení

„Je-li vše ztraceno, zbývá slovo. Poslední důkaz – úkaz – lidské přítomnosti, poslední stopa před pádem do nicoty.“⁹⁰

Ve své práci jsem se dosud zabýval žánrovou charakteristikou Euripidovy *Alkestis*. V první části jsem se pokusil nastínit hlavní prvky a momenty žánrové transgrese, jak je odhaluje odborná kritika. V rámci tohoto rešeršního úvodu do interpretační problematiky textu jsem nastínil především dvě postavy: Herakla jakožto údajného představitele komického a satyrského komponentu a Admeta jakožto nositele tragikomického a tragicky ironického elementu hry.

Konstatoval jsem ale, že žádný z mimo-tragických žánrů, kteří kritici v rámci *Alkestis* rozpoznávají, nenabízí smysluplný interpretační klíč ke hře jakožto k celku. Souhlasím tak s Parker, že Euripidovu „čtvrtou hru“ bychom, navzdory jejímu atypickému zařazení za tragickou trilogii, neměli vnímat jako nic jiného než tragédii.⁹¹ Tragédii, která ovšem enormním způsobem rozšiřuje a absolutizuje princip tragické ironie. Stejně jako řada kritiků se tedy přikláním k názoru, že tragická ironie tu zdaleka není vlastní pouze například postavě Admeta, se kterým je spojována nejčastěji, nýbrž že jde o celkový stavební princip a žánrový tón této sice hraniční, ale přesto tragédie (alespoň do této chvíle).

V druhé části se podrobněji zabývám samotnou postavou Alkestis, přičemž i v rámci ní objevuji mnohé ironické, případně paradoxní principy, jako je například její záhadně konstatovaný stav mezi životem a smrtí. Především se ale vymezuji proti jakýmkoliv tvrzením o pasivitě a nehrdinskosti této postavy. Alkestidina oběť je aktivním činem zajišťující integritu polis, nikoliv pasivně odsouhlaseným obětováním se za milovaného manžela. S odkazem na Victorii Wohl také tvrdím, že Alkestis není o nic menší a pasivnější tragickou hrdinkou, než všechny ty, které v rámci tragédie aktivně vstupují do veřejného rétorického prostoru. Co víc, Alkestis tento rétorický prostor ovládá nebývale suverénním způsobem, přičemž tak také odhaluje svoji dominantní účast na chodu věcí veřejných. Tuto svoji veřejnou funkci nakonec zpečetí tím, že jako jedna z mála tragických postav umírá přímo na jevišti – nikoliv ve své ložnici, ale před zraky a sluchem všech. Je přitom pouze tragicky ironickým nedorozuměním, které by však divák měl být schopný bezpečně rozpoznat, že je v této oběti mylně vnímána jako vzor oddané manželky, když přitom ve skutečnosti Alkestis umírá coby aktivní vladařka a výsostně tragická hrdinka, která musí obětovat svůj život, aby zajistila blaho svých dětí, tj. budoucích vládců města. Jako tragická hrdinka však tuto svoji smrt

90 Ouředník 2010, s. 22.

91 Parker 2007, s. xxiii.

dokáže částečně přetavit v nesmrtelnost – její odkaz bude žít na mnoho různých (a jasně popsaných) způsobů dál. Tento v pozitivním slova smyslu tragický osud je jí přitom umožněn právě proto, že doslova vládne svým jazykem.

Alkestis tedy umírá jako ryzí tragická hrdinka. Klíčová otázka pro tuto práci ovšem zní, jako co se vrací. Když je Alkestis v posledním obrazu hry Heraklem přivedena ze záhrobí jakožto odměna pro pohostinného Admeta, z dříve aktivního subjektu se stává pasivním objektem, sloužícím k odměnění přítele. Nejvíce znepokojující vzhledem k jejímu dřívějšímu stavu je ovšem skutečnost, že musí mlčet. Tedy ne že se aktivně rozhoduje mlčet, ne že zaujímá *rétoriku mlčení*, jako to dělá tolik jiných tragických hrdinek i hrdinů. Alkestidino mlčení na konci hry není specifickým jazykovým kódem, nýbrž čirou absencí jazyka. Prázdností, která však rozhodně není neproblematická, naopak je ještě nebezpečnější a přitahuje ještě víc pozornosti než jakékoliv rétorické mlčení známé z jiných tragédií.

V poslední části kapitoly o Alkestis jsem se věnoval další problematice jejího návratu, a to sice procesualitě a nehotovosti této domněle úspěšné anabáze, která jde ruku v ruce s hrdinčím mlčením: Heraklem jej vysvětluje tak, že Alkestis bude ještě tři dny v moci podsvětních bohů. V rámci tohoto motivu jsem upozornil na údiv mnohých kritiků nad tím, že Alkestis je všeho všudy jediným hrdinou z celé tragické dramatiky, ba co víc z celého známého kánonu řecké mytologie,⁹² kterému byl umožněno se zcela a bezpodmínečně vrátit z mrtvých mezi živé.

Množství intertextuálních signálů v Euripidově textu nám však napovídá, že v tomto případě je úspěšnost a definitivnost hrdinčiny anabáze značně problematická. Především jde o podobnost s příběhem Orfea a Persefony. Podmínka mlčení udělená Alkestis se ve své náročnosti například značně podobá podmínce pro návrat Eurydiky, který se nakonec nezdařil. Máme tedy dobrý důvod se obávat, že Euripidova tragédie tento konec vědomě nechává diváka tušit v rámci tří nadcházejících dnů trvání podmínky. Pouze jej *zamlčuje* v rámci samotného textu, jehož idylické zdání je ve skutečnosti absolutním dovršením principu tragické ironie.

Jiné a neméně závažné převrácení šťastného konce nabízí čtení Alkestis jakožto Persefony. Stejně jako archetyp orfeovský, i tento příběh může mít pro interpretaci textu svá pozitivní východiska: zatímco orfeovský příběh mohl v první řadě zastupovat moc vyvádět mrtvé z podsvětí, Persefona může odkazovat k obrodnému a životadárnému efektu, který má hrdinčin výstup na zem. Zatímco pro některé komentátory tu tímto momentem jejich interpretace končí, stejně jako pro některé znamená orfeovský motiv pouze vzor moci vyvádět mrtvé, považují za nutné zdůraznit onu odvrácenou, potenciálně tragickou stránku těchto mýtů: což je v případě Persefony skutečnost, že

92 Viz např. Heath 1994, s. 175. Do tohoto výčtu anabází pochopitelně nepočítáme dočasné „návštevy“ podsvětí hrdiny, kteří fakticky nezemřeli (Odysseus, Herakles, Theseus a další).

po návratu na zem se dcera Demeter periodicky odebrává zase zpět do podsvětí za svým manželem. V mém podání tak persefonovský archetyp především podtrhuje tragický, ale zároveň i horší než tragický osud Alkestis, která by se touto optikou nikdy nevymanila ze stavu, který ji, ve více či méně doslovném slova smyslu, definuje v průběhu celé hry: není ani mrtvá, ani živá. Ale zatímco v první části hry představovala neustálá přítomnost smrti určitou tragickou kvalitou jejího života (v tomto smyslu mluví o tragických hrdinech Walter Benjamin⁹³), v Alkestidině němém návratu na konci hry se tato tragičnost problematizuje: zpětně se tak totiž zpochybňuje právě ona smrt, která má tragického hrdinu formovat.

Ve svém ohledávání tragických kvalit Euripidova textu jsem tak nakonec došel k závěru, že *Alkestis* by se nejpřiléhavěji dala nazvat *post-tragédií*. Jejím výchozím žánrem je tragédie. Veškerý její tón a jediný interpretační smysl tkví právě v tomto žánru a nikoliv žádném jiném, neboť jakékoliv komické, tragikomické, satyrské, melodramatické nebo snad pohádkové prvky se všechny dají vysvětlit jako projevy tragické ironie. A zatímco v mimo-tragických žánrových skupinkách stojí jednotlivé prvky a scény roztržštěně, princip *tragické* ironie je všechny zaštiťuje v jeden koherentní celek. Jedině *skrze* tragédii a její ironii lze *Alkestis* číst jako smysluplné a koherentní dramatické dílo. To ovšem neznamená, že ji lze s klidným svědomím *jako* ryzí tragédii označit. *Alkestis* dochází k hranicím tragédie a nakonec je možná i překračuje. Ne však *mimo*, do komedie nebo do satyrské hry, ale spíše *za* – tam, kde zůstávají tragická východiska, ale kam už nesahá transformačně pozitivní moc tragédie. Ta totiž ke svému fungování potřebuje liminalitu času, tj. smrt, ale také formu, kterou ji dává jazyk.

Označení *post-tragédie* se však nevztahuje jen k mé interpretaci *Alkestis* jako k bytostně transgresivní tragédii, jejímž obsahem je přeplňování tragické formy do bodu rozpadu. Jde také o jiné pojmenování pro ono tolik problematické čtvrté místo, na kterém se *Alkestis* roku 438 př.n.l. odehrála: *po* třech tragédiích. Poté, co už tragédie proběhla, když zbývá místo pro její dovětek. V tomto případě však nejde o dohru satyrskou, ani nikterak komickou, ale stále tragickou; a zároveň horší než tragickou. Jde o epilog na rozhraní již proběhlé tragédie a prázdnoty, která leží za ní.

V závěrečných částech této práce chci blíže vysvětlit, proč označuji *Alkestis* za *post-tragédii* spíše než za tragédii, tj. proč se domnívám, že tragédie samotná předpokládá formu jazyka a liminalitu času. Pokusím se také uvést do širšího kontextu, jak může rozpad a absence jazyka předznamenávat rozpad tragédie, a to i v rámci historického (rozkladného) vývoje tragédie a tragična. Navážu přitom tam, kde jsem opustil kapitolu minulou, a sice u otázky, jak může zpochybněná ohraničenost děje nebo samotné smrti problematizovat (zevnitř sebe sama) žánr

93 „Smrt jakožto podoba tragického žití je údělem jednotlivce.“ Benjamin 2016 (1928), s. 118. Tomuto konceptu věnuji samostatný oddíl v rámci této kapitoly.

tragédie.

4.1 Dobrý konec všechno spraví: nejen shakespearovská ironie

Euripidova *Alkestis* není jedinou antickou tragédií, která si pohrává s neukončeností smrti, potažmo s neukončeností sebe samotné. Jedním příkladem může být již zmiňovaný Sofoklův „triptych“ (který na rozdíl od trojdílné *Oresteí* nebyl hrán v jediný večer): *Oidipus král* – *Oidipus na Kolonu* – *Antigona*. Konec *Oidipa na Kolonu*, o kterém jsem v této práci mluvil v rámci příkladů tragické ironie, je ovšem ironický ve své zjevné příběhové neukončenosti: divák ví, jaká část mýtu, respektive jaká tragédie následuje.

Dohlednou útěchu v ukončení skýtá i jinak abnormálně bezútěšný Aischylův *Prometeus*. Tuto výjimečnou tragédii spojuje s *Alkestis* především Prometeovo procesuální a v rámci hry neukončené (ne)umírání teď a tady, stejně jako hrdinovo akcentované mlčení (byť zcela jiného, aktivně svobodného druhu). Ale ačkoliv v samotné hře Prometeovo utrpení nekončí (možná i proto, že se nám konec hry nedochoval), liminální útěchu nám poskytuje předpovězené vysvobození hrdiny – kým jiným než Heraklem. Toto vědomí dohledného konce může kazit pouze fakt, že jiná Prometeova předpověď se podle všeho nikdy nesplní, tj. prorokované Diovo svrhnutí (ke kterému by došlo, až by měl někdy Zeus legitimního potomka). Alespoň pokud v rámci mytický cyklického času můžeme uvažovat o *nikdy*.

Kromě řady dalších antických tragédií, které si si nějakým způsobem pohrávají s neukončeností sebe samých, rozvíjí později tento princip i tragédie shakespearovská. *Hamlet* končí nastolením vlády cizího krále, mladého Fortinbrase, přičemž právě porážka jeho otce je jedním z oslavovaných činů Hamleta staršího z pretextu hry, což nás nutí silně pochybovat o tom, jako moc se Hamletovi podařilo spravit vykloubený čas. (A zároveň s tím Horacio slibuje divákům vyprávět úplně jiný příběh, než který jsme viděli a který on mohl zaznamenat.) Podobně ambivalentní je co do neukončenosti i Macduffovo převzetí moci na konci *Macbetha*, neboť jeho nástup na trůn se nebezpečně podobá tomu, jak začínala vláda Macbethova, totiž vraždou krále. I zde tak tragédie končí začátkem další tragédie.

Nejznepokojivějším a zároveň nejvíce anti-tragickým „koncem“ je však v tomto ohledu bezpochyby závěr Shakespearova *Krále Leara*: Kordélie umírá, ale už po Learově zmoudření, tedy naprosto zbytečně, pouhou vinou náhody, ani v nejmenším osudu. A Lear pak v posledních verších, tváří v tvář absurdní nesmyslnosti smrti, opět ztrácí schopnost rozumného uvažování, respektive rozumné řeči. Je tedy patrné, že poslední obraz *Krále Leara* se v jednom klíčovém ohledu nápadně podobá závěru *Alkestis*: rozpad tragického étosu je tu neoddělitelně provázaný s rozpadem tragické

formy, tj. jazyka.

4.2 Tragédie v mezích jazyka a smrti: Walter Benjamin a Terry Eagleton

Tragédie a její jazyk umožňují svému hrdinovi získat nesmrtelnost, a tedy v jistém slova smyslu popřít smrt – ovšem aby tragédie mohla smrt překonávat, musí v ní smrt a utrpení nejdřív o to výrazněji existovat. Této problematice se do hloubky věnuje i Walter Benjamin v *Původu německé truchlohry*:

„[Tragický hrdina] před mocí smrti vyděšeně couvá jakožto před živlem důvěrně známým, k sobě náležitým a nepřekonatelným. Život hrdiny se ze smrti odvíjí a ta pro něj není koncem, nýbrž formou. Tragická existence totiž nachází svůj úkol jedině díky tomu, že jsou jí od samého počátku dány meze tělesného i řečového žití a jsou vytyčeny přímo v ní.“⁹⁴

Benjaminova slova se zdají být téměř ušitá na míru postavě Alkestis a do určité míry i celé Euripidově hře. Hrdinka je od samého počátku popisovaná právě prizmatem smrti, jako živá i mrtvá zároveň. Ve chvíli své smrti vidí Alkestis postavu Charona, který ji přivolává (verš 252-255), a okřídleného Hada, který se na ni dívá pod tmavým obočím (verš 269). Obě podsvětní postavy s ní navazují úzký osobní kontakt. Alkestis je tak v těsném propojení se smrtí a je rozhodnuta ji podstoupit, ale zároveň se ji děsí (verš 257-258). Benjaminův výrok pak platí i na celou hru, neboť jejím spouštěčem je právě potřeba znovu vymezit meze tělesného žití, které porušil nejdříve Asklepios, a poté jeho otec Apollon, když Admetovi nabídl prodloužení života. Alkestidina smrt je právě tou obětí, která má znovunastolit tragické meze života, jak je popisuje Benjamin.

Problém však nastává v momentě, kdy Herakles toto operační pole tragédie svévolně naruší. Jestliže tedy Alkestidin život byl jakožto tragický život definován smrtí, a její jazyk byl nástrojem jak tuto smrt přijmout a zároveň ji čelit, pak je nevyhnutelné, že bez této základní hodnoty je její život němý. A ačkoliv její mlčení je časově vymezeno na tři dny, toto vymezení přesahuje čas dramatický. (A v dobovém kontextu pak navíc možná přesahuje i festivní časový rámeček tragédie, má-li pravdu Victoria Wohl: „The three days of her silence correspond to the three days of tragic performance at the City Dionysia: when she will be able to speak again, the tragic festival will be over.“⁹⁵)

Naše intertextuální znalost nám navíc napovídá, že ony tři dny mlčení mohou být ve

94 Benjamin 2016 (1928), s. 95.

95 Wohl 1998, s. 151.

skutečnosti tři dny, po kterých se Alkestis vrátí zpátky do podsvětí, a že Herakles přivedl Admetovi pouhý stín, stejně jako Eurydika byla němým stínem, když se ji Orfeus neúspěšně pokusil osvobodit z podsvětí. I Benjamin ostatně počítá s tím, že mytičtí hrdinové se z vrací z mrtvých pouze na přesně vymezený čas: „[S]vou nejvyšší naléhavost získává toto zadržetí běhu času při výstupu hrdinů z podsvětí na přesně vymezenou časovou lhůtu.“⁹⁶

Tak či tak přichází Alkestis ve svém návratu o svoji tragickou hodnotu. Jestliže svoji tragickou smrtí si zajistila nesmrtelnost, svým oživením (ať už zdánlivým, nebo faktickým) o ni přišla, neboť/a tak přišla o jazyk. Na příčinném vztahu tu nezáleží: ztráta tragické formy, tj. ztráta smyslu a ztráta jazyka se ani tolik vzájemně nezapřičiňují, ale spíše jsou jedním a tím samým jevem. Jak píše Patrik Ouředník, když mluví o absurdním divadle: „Smysl a jazyk jsou v západní kultuře synonyma“⁹⁷ V tragédii pak tento vztah platí dvojnásob. „Tragika,“ podle Benjamin, „je předstupněm prorocství. Je to stav, který se objevuje pouze v řeči. [...] [T]ragický nikdy není ten či onen osud v pragmatickém obsahu své zápletky, ale život a smrt, pokud osvobozují zmíněný hlas. Truchlohra je myslitelná jako pantomima, tragédie nikoliv.“ Zde si pak můžeme vzpomenout například na druhé jednání třetího dějství z *Hamleta*, kde divadelní družina nejdříve sehraje pantomimu, která však na krále nemá patřičný efekt: v tragédii se umírá, a tedy i žije pouze slovem.

Podobné východisko formuluje i Terry Eagleton ve své rozsáhlé monografii na téma tragédie *Sladké násilí*. „Tragédie je zhruba považována za reakci na určitou událost, nikoli za událost samu,“⁹⁸ uznává Eagleton, který se jinak všemožně vymezuje proti čistě estetickému vnímání tragična. Tento princip provází i jeho úvahy o Shakespearově *Králi Learovi*, ve kterém komentuje Edgarova zoufale povzbudivá slova:

„Není nám nejhůř, / dokavad' říci můžeme: Teď je nejhůř'. Tento komentář, jakkoli dobře míněný, je však zoufale dvojznačný. V kladném významu to může znamenat, že dokud je jazyk, je i naděje, neboť pokud jsme schopni dát řeč nevýslovnému, dokážeme to i přesáhnout. [...] Edgar to však téměř určitě míní v tom smyslu, že dokud jsme schopni mluvit, to nejhorší nás ještě čeká a my budeme nuceni to snášet, ale už nebudeme mít sílu to pojmenovat.“⁹⁹

Eagleton tak jedním dechem postuluje důležitost jazyka pro tragédii a zároveň dává příklad pro tragický moment, který tento princip ve své bezútěšnosti přesahuje. Jazyk je v tragédii tím, co

96 Benjamin 2016 (1928), s. 98.

97 Ouředník 2010, s. 18.

98 Eagleton 2004 (2003), s. 39.

99 Eagleton 2004 (2003), s. 62. Bezútěšnou pointu by zde však lépe než překlad Saudkův, který používá překladatel Eagletona Marek Sečkař, vystihoval překlad Martina Hilského (2005): „Dokud si můžem říct:/ 'je nejhůř', není ještě nejhůř.“ (IV.1 27-28).

vzdoruje smrti. V tomto smyslu Eagleton cituje i Rolanda Barthesa: „V tragédii člověk nezemře, protože pořád mluví.“¹⁰⁰ Optikou Eagletona/Barthesa by tedy Alkestis paradoxně umírala ne v momentě své smrti, ale v momentě svého zdánlivého oživení. Přichází o smrt a o jazyk, které tvoří rámec tragického života, a zůstává jí jen absurdně vyprázdňené čekání: „[P]roblémem je právě to, že jejich existence bude bez jakéhokoliv smyslu pokračovat,“ píše Eagleton o (ne)tragických hrdinkách Williamse a O'Neilla,¹⁰¹ které jsou tak možná dalšími pokračovatelkami euripidovského post-tragična, jehož „ryzí“ nositelkou je Alkestis.

Jan Kott mluví o *Alkestis* jako o anti-tragédii, ale také jako o tragédii, která sebe sama požírá.¹⁰² Na tomto místě můžeme Kottův přívlastek vysvětlit: *Alkestis* je tím více tragická, čím méně je tragická. Krutost jejího osudu spočívá v tom, že je horší než tragický: svou tragickou smrtí v jazyce si Alkestis zajistila nesmrtelnost, ale svým němým návratem o svoji tragédii přišla. Herakles ruší tragédii, aby *po* ní, tváří v tvář nesmyslnosti života a smrti, zůstalo jen ticho. Alkestis je hrdinkou, která přežila svou vlastní tragédii, aby se vrátila do světa tragické prázdnoty, kde stará forma zaniká a nová se ještě nezrodila; kde zbývá jen mlčení.

100[Susan Sontag (ed.): *A Barthes Reader* (London 1982), s. 67]. Apud Eagleton 2004 (2003), s. 62.

101Eagleton 2004 (2003), s. 33.

102Kott 1973, s. 79.

5. EPILOG – Odumřelá dramatická struktura Heinera Müllera a prozaické mlčení Johna Fowlese

„*Neboť o čem by vypovídala všechna poslední slova nebýt onoho posledního?
Slovo svědčí o něčem pouze v konfrontaci s něčím. Pouze poslední stopa
vypovídá o tom, že tudy někdo prošel.*“¹⁰³

Když Parker ve své edici *Alkestis* předkládá výčet důležitých po-euripidovských zpracování této látky, nezmiňuje se minimálně o dvou případech: jsou jimi *Popis obrazu* Heinera Müllera z roku 1985 a román *Mág* Johna Fowlese z roku 1965. Závěrem této kapitoly i celé této práce se pokusím krátce nastínit, jaké interpretační možnosti Euripidova textu nám nabízejí právě tato dvě díla. Oba umělecké texty budou totiž do jisté míry shrnovat to hlavní, co jsem se v rámci své práce pokusil vyjádřit.

Dva texty by se formálně vzato snad nemohly více lišit: první je krátkým experimentálním tvarem na pomezí eseje, poezie, scénické poznámky a post-dramatu, druhý rozsáhlým a ryze post-moderním románem. A zatímco *Popis obrazu* je přímou a přiznanou parafrází/básnicko-esejistickým rozborem Euripidova textu (a nejen jeho), *Mág* v sobě tento motiv integruje více skrytě, jako jednu z intertextuálních linek příběhu. Spojuje je ale to, že ani jeden nepředstavuje pouze jiné zpracování mýtu o Alkestis, nýbrž že oba zřetelně odkazují na Euripidův text. Důvod, proč se o nich chci na tomto místě zmínit, je pak ten, že v rámci euripidovského narativu zdůrazňují právě problematický moment hrdinčina návratu a s ním spojený rozpad [tragické] formy [a] jazyka: *Mág* jej popisuje, *Popis obrazu* i činí sám o sobě. Zároveň považuji za příznačné, že tyto klíčové interpretace *Alkestis* a jejího závěrečného obrazu pocházejí z textů ne-dramatického, v případě Heinera Müllera vyloženě anti-dramatického charakteru. Jako by tím konstatovaly další úroveň nemožnosti vypovědět Euripidův příběh v rámci nejen tragické, ale i dramatické formy vůbec.

Müllerův text se soustřeďuje hned na několik euripidovských motivů, přičemž mnohdy odkazuje i na zcela konkrétní momenty z narativu *Alkestis*. Ze zhruba 4-stránkového proudu textu vybírám několik pasáží nejrelevantnějších pro téma mé práce, přičemž ale kolážovitý charakter této ukázky víceméně vystihuje celkovou (anti)formu díla:

„[Ú]der i bodná rána je již minulostí, výstřel již zazněl, rána již nekrvácí, opakování zasahuje prázdnotu, kde není třeba se bát, tvář ženy získává čitelné rysy, souhlasí-li druhý předpoklad, je to obličej krysy, anděla hlodavců, čelisti melou mrtvá slova a jazykový odpad, [...] žena stojí až po

103Ouředník 2010, s. 22.

kolena v nicotě, amputovaná rámem obrazu, [...] tělo je zapůjčené z hřbitovního fundusu, [...] žena je obtěžkána vahou náhrobní zeminy, z níž se vyprostila, aby navštívila muže, z podzemní vody, jež jí kape z koženého kabátu, [...] den co den vraždí ženu, která možná den co den vstává z mrtvých, [...] ochrana před padajícím kamením, které se uvolňuje, když mrtví putují zemským nitrem, a tím udržují tajný puls planety, jež má tento obraz na mysli, ochrana, která možná skýtá jistou naději na dobu, než se hřbitovy přestanou zajímat o několik málo kil domnělého vraha mezi dveřmi [...] potáhnou vyhladovělé kosti masem, maso obalí kůží, protnou je žilami, které pijí krev z půdy, návrat vnitřností z nicoty, nebo je snad anděl pod svým šatem dutý, protože masná banka pod zemí strádá a došla ji těla, [...] je možné, že ta žena už vrací do země, těhotná bouří, semenem znovuzrození, [...] ŘEKL JSEM TI, UŽ SE NEVRACEJ, MRTVÍ JSOU MRTVÍ, [...] maso vstává z mrtvých: mezera, jež narušuje tok, něco zcela jiného uvnitř návratu téhož, zakoktání němého textu, díra uprostřed věčnosti, CHYBA, která možná přináší spásu [...] JSEM zamrzlá bouře.¹⁰⁴

Tón Müllerova textu je ambivalentní. I přes celkovou bezútěšnou tíži totiž například zdůrazňuje obrodné rurální motivy, které Alkestis spojuje s postavou Persefony, jako je tu například semeno znovuzrození, ale také chyba, která přináší spásu. Persefonovský motiv je tu však zastoupený i ze své druhé strany, v obrazech cyklického vracení se pod zem: opakování zasahuje prázdnotu, žena den co den vstává z mrtvých. Zdůrazňuje se také cizost Alkestidina němého těla, které je možná jen andělem s dutým šatem; anděl hlodavců je pak určitým spojením horního a dolního, podsvětí a nadsvětí.

Především je to ale mnohoúrovňová post-dramatičnost textu, která jej spojuje s touto interpretací Euripidovy *Alkestis*: nejde přitom o samotnou formu, ale také o jednotlivé motivy a obrazy. 'Bodná rána je minulostí' značí, že drama/tragédie už proběhla. 'Žena teď stojí po kolena v nicotě, amputovaná rámem obrazu' – nedokončenost děje, smrti i jejího slova ji připravila o její tragickou celistvost. 'Zamrzlá bouře': něco nepřírozně zastaveného, ale hlavně připraveného o svůj základní komponent, který jej definuje. Násilně zastavený přirozený pohyb přírody, který rozhodně není idylickým obrázkem, ale spíš děsivým zastavením před další katastrofou.

Ve své formální stránce pak jde o celkovou kompozici jazyka. Ačkoliv vnitřně jde o pečlivě konstruované dílo, viděno zvnějšku jsou to rozsypaná slova bez odstavců a interpunkce, bez jakékoliv viditelné stavby: 'mrtvá slova a jazykový odpad', 'zakoktání němého textu', ale také 'mezera, jež narušuje tok'. Všechny tyto motivy, které se vztahují k popisovanému, k Euripidově *Alkestis*, se tedy stejně tak týkají i popisujícího. Müllerova post-dramatická forma tu, podobně jako v případě jeho slavnějšího textu *Hamlet-stroj*, už samotnou svojí formou interpretuje a objevuje

104Müller [2007] (1985).

určitou vnitřní *post-dramatičnost* (svého druhu) daných tragédií: v obou případech jde o jiné vyjádření jejich *post-tragičnosti*. „Odumřelá dramatická struktura“, označuje text sám sebe. Tuto kvalitu ale vystihuje i žánr, kterým Müller své dílo pojmenoval: popis obrazu, tj. ekfráze. Tedy nejen něco, co se vzpírá dramatickosti, ale i co se ze své podstaty vzpírá samotnému jazyku. Müllerův text, stejně jako Euripidův, je pokusem o vyjádření nevyslovitelného.

(Jiným typem obrazu, který by mohl představovat návrat Alkestis, je zátiší. Zastavený výsek světa, který se tváří být vyjádřením přirozenosti, ve skutečnosti je však bytostně umělý a nepřirozený. Zdá se setrvávat v idylické nehybnosti, ve skutečnosti však hnije před našima očima. Tváří se zobrazovat život, ve skutečnosti však představuje ticho a prázdnotu *za* ním: smrt. Vzpírá se ekfrázi: slovem nelze vyjádřit *nic*, neboť jako slovo je *nic* vždycky *něco*.)

Mág Johna Fowlese se k *Alkestis* jako k jednomu ze svých inspiračních zdrojů přiznává více skrytě. Jde o text, který je sám o sobě bytostně intertextuální, a to na úrovni typické pro post-moderní román: tedy že na tuto svoji kvalitu přiznaně upozorňuje, často ji dovádí do zveličených rozměrů a vědomě si pohrává se čtenářovými očekáváními a zklamáními, které z intertextuální povahy románu plynou. Nekončící množství textů a mýtů, na které se v rámci románu upozorňuje, nemusejí vždy představovat smysluplná interpretační vodítka, případně fungují spíše v rovině intertextuálního ornamentu. Domnívám se však, že postavení Euripidovy *Alkestis* ve Fowlesově textu je naopak výjimečně důležité. Jednak lze tu pozorovat některé shodné narativní principy a linie, především však *Alkestis* dost možná představuje klíč k pochopení jinak enigmatického zakončení celého románu: celá poslední pasáž tohoto osmisetstránkového textu je zřetelnou parafrází posledního obrazu Euripidovy hry.

Ačkoliv hlavní hrdina Nicolas Urfe svým jménem odkazuje k Orfeovi, princip jeho *iniciace* (a ne náhodou odkazuje tento pojem jak k iniciačnímu románu, tak i k antickým mystériím) a *zkoušení* se podobá stejně tak proměně Orfeově jako i testování Admetovu: (ne)tragicky egocentrický hrdina se musí naučit nemyslet pouze na sebe. Jeho (ne)tragičnost, stejně jako Orfeova a Admetova, spočívá v tom, že přes veškeré sebezahledění paradoxně není schopný sebereflexe: je příliš posedlý sám sebou, než aby si byl schopný si sám sebe uvědomit. Zda je tato jeho iniciace (a to právě i v mysterijním slova smyslu *poznání smrti*) nakonec úspěšná, zda nakonec dojde k Nicolasově anagnorisi, to je sporné: na rozdíl od Orfea, který se naučí zpívat písně lehčího tónu; a naopak shodně s tím, jak nejednoznačná je tato otázka u Admeta. Závisí to do velké míry i na naší interpretaci posledního obrazu hry, kde se Nicolas Urfe setkává se svoji bývalou přítelkyní Alison, která stejně jako Alkestis vstala z mrtvých, byť zde pouze pomyslně: poté, co jím byla dlouhou dobu považována za mrtvou, se nyní s Nicolasem setkává:

„Teď jsem na ni zíral, neschopný pronést jediné slovo, a pozoroval její zarputile odvrácenou tvář: najednou mi bylo jasné, že jinak se vrátit nemohla. Ne mystika, ale nejvšednější scéna z každodenního londýnského života, úplně obyčejná, šedivá realita. Protože vystupovala v roli Skutečnosti, nepřišla v žádném převleku, a přece jaksi vyčnívala ze svého okolí. Působila dojmem cizinky, na níž ještě ulpívala atmosféra jiného světa. Vynořila se z davu za ní, ale nepatřila k němu. [...] Připadala mi úplně cizí, jako by opravdu přišla z Tartaru. Tak chladná a tak klidná.“¹⁰⁵

Nicolas, který se po většinu románu konfrontoval s iluzí v podobě divadla, které pro něj režíroval guru Conchis, se najednou střetává se Skutečností. Velké divadlo jejich příběhu už proběhlo, zbývá jen tento podivně nerozlišitelný appendix mezi divadlem a realitou: scéna je běžná, a přece běžná není, jestliže je popisována jako návrat z Tartaru; je Skutečností, ovšem s velkým S.

Alison je navíc označena za „cizinku, na níž ještě ulpívá atmosféra jiného světa“, což by se dalo chápat jako doslovná citace Euripidovy *Alkestis*, která je rovněž přivedena jako cizinka a na které ještě ulpívá moc podsvětních bohů. Krátce poté navíc následuje další citace Euripida: Alison přichází na schůzku s šátkem ovázaným kolem hlavy, který následně odloží – právě tak, jako je odhalena *Alkestis*. „Měl jsem pocit, že nás dělí propast, nesmírně hluboká a přitom směšně úzká. Vzdálenost, kterou bylo potřeba překonat, nebyla větší než skutečná vzdálenost mezi námi. Stačil jeden malý krůček. [...] Ta propast byla možná úzká, ale zdála se bezedná,“¹⁰⁶ pokračuje pak Nicolas ve svých referencích na setkání euripidovské; referencí tentokrát spíše metaforických, interpretačních. (Vzpomeňme tu Müllerovu „mezeru, jež narušuje tok“ i „díru uprostřed věčnosti“.)

Nejzjevnější a zároveň nejpůsobivější parafrázi *Alkestis* je však ve Fowlesově *Mágovi* závěrečný odstavec; závěrečný, avšak příznačně nedefinitivní:

„Mlčí; už nikdy nepromluví, neodpustí, nenatáhne ruku, nevymaní se z té strnulé přítomnosti. Všechno vyčkává a nehybně spočívá v prostoru. Podzimní stromy, podzimní obloha, bezejmenní lidé. Někde ve vrbách u jezírka zpívá kos, blázínek, nedbaje roční doby. Nad domy přeletí hejno holubů; úlomky svobody, náhoda, anagram učiněný tělem. A odněkud je cítit štiplavý zápach páleného listí.“¹⁰⁷

Mág končí zastaveným obrazem, který je nejen relevantní interpretací Euripidovy *Alkestis* – právě tak, jako Euripidova *Alkestis* částečně poskytuje klíč k interpretaci konce *Mága* –, ale zároveň ve svém principu nápadně připomíná i pozdější Müllerův text. Cyklické umírání a obnovení přírody,

105Fowles 2014 (1977), s. 784 a 786.

106Fowles 2014 (1977), s. 792 a 793.

107Fowles 2014 (1977), s. 795.

které je podstatným motivem v *Popisu obrazu*, zde zastupuje podzimní doba a pálené listí; motivem vykloubeného přírodního řádu je tu pak kos zpívající mimo roční dobu. „Úlomky svobody, náhoda, anagram učiněný tělem“ představují fragmentárnost formy, z níž zbývá pouhý anagram cizího těla. Především je to ale ona *strnulá přítomnost*, ve kterém se Müller i Fowles setkávají ve svých interpretacích Euripida: strnulá forma, zaseknutý řetěz tragického mechanismu.

Navzdory tomu, že Euripidova hrdinka na konci své hry mlčí, čímž přichází o svoji tragickou nesmrtelnost v jazyce, její odkaz přeci jenom přežívá, a to nejen v samotném Euripidově dramatu. To, čím tato postava inspiruje pozdější díla (alespoň tato dvě), však rozhodně není její odkaz coby vzorné a oddané manželky, avšak není to ani bytostně tragický rozměr její smrti. Onou hypnotizující propastí, která tolik inspiruje tvůrce a provokuje kritiky, je moment jejího mlčení při návratu ze záhrobí; ve kterém se ocitá nejen na hranici života a smrti, ale především na hranici tragédie; a také za ní.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Prameny

EURIPIDES. *Alcestis*. Translated and edited by D. J. CONACHER. Oxford/Havertown, PA: Oxbow books, 2015 (1988).

EURIPIDES. *Alcestis*. Edited by L. P. E. PARKER. Oxford: Clarendon Press, 2007.

EURÍPIDÉS. *Trójanky a jiné tragédie*. Přeložil Rudolf MERTLÍK [jako Olga Valešová] (*Alkéstis*). Praha: Svoboda, 1978. [Číslo veršů prostřednictvím Conacher 2005 (1988) a www.loebclassics.com.]

FOWLES, John. *Mág*. [The Magus (1966, 1977).] Přeložil Josef LÍNEK (1999, 2014). Zlín: Kniha Zlín, 2014.

MÜLLER, Heiner. *Popis obrazu*. [Bildbeschreibung (1985).] Přeložil Aleš URVÁLEK [2007]. [Text je v elektronické podobě k dispozici na vyžádání u agentury DILIA: www.dilia.cz/index.php/component/k2/item/6574-popis-obrazu.]

SHAKESPREARE, William. *Král Lear*. Přeložil Martin HILSKÝ (2002). Brno: Atlantis, 2010.

SOKRATES. *Tragédie*. Přeložil Václav DĚDINA (*Oidipús na Kolónu a Tráchiňanky*). Praha: Svoboda, 1975. [Číslo veršů prostřednictvím www.loebclassics.com.]

Sekundární literatura

BARNES, Hazel E. Greek tragicomedy (1964). In: WILSON, John R. (ed.). *Twentieth century interpretation of Euripides' Alcestis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc. 1968.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. [Le Plaisir du texte (1973).] Přeložila Olga ŠPILAROVÁ. Praha: Triáda, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Původ německé truchlohry*. [Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928).] Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Malvern, 2016.

BETTS, Gavin G. The Silence of Alcestis. *Mnemosyne*. 1965 (18), 181-182. [Dostupné z www.jstor.org/stable/4429087.]

BUXTON, Richard. *Myths and tragedies in their ancient Greek contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

CHONG-GOSSARD, J. H. Kim on. *Gender and communication in Euripides' plays: between song and silence*. Leiden/Boston: Brill, 2008.

ČINÁTLOVÁ, Blanka. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009.

DREW, D. L. Euripides' Alcestis. *The American journal of philology*. 1931 (52), 295-319. [Dostupné z www.jstor.org/stable/289936.]

EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. [Sweet violence. The idea of the tragic (2003).] Přeložil Marek SEČKAŘ. Brno: Host, 2004.

FAAS, Ekbert. *Tragedy and after. Euripides, Shakespeare, Goethe*. [Montreal/Ontario:] McGill-Queen's University Press, 1984.

FOLEY, Helene P. *Female acts in Greek tragedy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

FRITZ, Kurt von. The Happy ending of Alcestis (1962). In: WILSON, John R. (ed.). *Twentieth century interpretation of Euripides' Alcestis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1968.

GREGORY, Justina. Genre and intertextuality: Sophocles' Antigone and Euripides' Alcestis. *Bulletin of the Institute of classical studies. Supplement*. 2006 (87), 113-127. [Dostupné z www.jstor.org/stable/43768113.]

HEATH, John. The Failure of Orpheus. *Transactions of the American philological association*. 1994 (124), 163-196. [Dostupné z www.jstor.org/stable/284290.]

JOANNE, Mary a Farrell CHURCH. *The Rhetoric of silence*. Montreal: McGill University, 1999. [Dizertační práce. Dostupné z www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0021/NQ55328.pdf.]

KOTT, Jan. *The Eating of the gods: An interpretation of Greek tragedy*. Translated by Boleslaw TABORSKI and Edward J. CZERWINSKI. New York: Random house, 1973.

- MACHO, Thomas. Smrt a truchlení v kulturologické perspektivě. In: ASSMAN, Jan. *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Přeložila Radka FIALOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003.
- MARKANTONATAOS, Andreas. *Euripides' "Alcestis". Narrative, myth, and religion*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013.
- MONTIGLIO, Silvia. *Silence in the land of logos*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- OUŘEDNÍK, Patrik. ... aneb Řekni to. Několik poznámek na okraj Čekání na Godota. In: BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. [Programová brožura k inscenaci Michala Dočekala.] Praha: Národní divadlo, 2010.
- RUTHERFORD, Richard B. *Greek tragic style. Form, language and interpretation*. New York/Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- SEIDENSTICKER, Bernd. Dithyramb, comedy, and satyr-play. In: GREGORY, Justina (ed.). *A Companion to Greek tragedy*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005.
- SEGAL, Charles. *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham/London: Duke University Press, 1993.
- SMITH, Wesley D. The Ironic structure in Alcestis (1960). In: WILSON, John R. (ed.). *Twentieth century interpretation of Euripides' Alcestis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1968.
- TAPLIN, Oliver. Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1972 (76), 57-97. [Dostupné z www.jstor.org/stable/310978.]
- TRAMMELL, Erna P. The Mute Alcestis (1941-1942). In: WILSON, John R. (ed.). *Twentieth century interpretation of Euripides' Alcestis*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1968.
- WOHL, Victoria. *Intimate commerce: Exchange, gender, and subjectivity in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1998.