

Oponentský posudek bakalářské práce

Název práce: Tragický jazyk mlčení: Euripidova Alkestis na pomezí žánru tragédie

Studijní obor: Teorie a dějiny divadla

Autor: Lukáš Černý

Školitelka: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Oponent: Mgr. Jakub Čechvala, Ph.D.

Lukáš Černý zvolil pro svou interpretačně zaměřenou bakalářskou práci nejen překvapivé dílo, ale i interpretační směr. Vybral si Euripidovu *Alkéstis*, o které správně předpokládá, že v českém prostředí „patrně nespadá mezi obecně známá Euripidova díla“ (s. 9), i když nutno dodat, že Databáze inscenací antického dramatu jistě není jediným měřítkem. Tuto tragédii a její – dle jeho pojetí – mezní charakter v rámci tragického žánru pak vykládá především skrze moment mlčení Alkéstidy v samotném závěru tragédie (i když pochopitelně pracuje s významovými textovými spojnicemi, které k tomuto momentu vedou). Autor je pro tuto strategii vybaven jak koncepty Benjamina a Eagletona (patrný je však i barthesovský vliv), tak dobrou obeznámeností se základní sekundární literaturou, se kterou pracuje kriticky a vybírá relevantní místa. Práce je smysluplně členěna do pěti částí a příslušných podkapitol, kdy stěžejní jsou části 2. a 3., avšak například epilog věnovaný dvěma moderním dílům (*Popis obrazu* Heinerja Müllera, *Mág* Johna Fowlese) jen v samém závěru znovu potvrzuje autorovy interpretační schopnosti.

Již úvod věnovaný mezím žánru přitom vyvolává očekávání, že se jedná o nadstandardní práci v rámci „žánru“ bakalářských prací. Teze o vztahu travestie k typičnosti žánru (s. 7) je na následující straně (s. 8) velmi dobře aplikována na řeckou tragédii: „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.“ Autor zde má na mysli *Antigonu* (nejryzejší) a *Alkéstidu* (nejatypičtější). Přestože souhlasím, musím zde připojit jen drobnou poznámku. Zaprvé, v obecnější rovině, je třeba vždy určité opatrnosti, pokud charakterizujeme typičnost a atypičnost na základě minimalisticky dochovaného korpusu. Navíc ryzost *Antigony* je dost možná utvořena pozdější recepcí (a postupným utvářením velice omezeného kánonu). Konečně marginální poznámka, která však míří na občasné interpretační nadšení autora, jež se projevuje (zcela přirozeně) v ne zcela vhodných formulacích: Na autorovo „a není náhodou [...]“, že byla *Antigona* provozována cca o tři roky dříve než *Alkéstis*, lze odpověď jednoduše „je to náhodou“, a to i přesto, že se nás Justina Gregory ve svém velmi nešťastném článku (který Lukáš Černý zmiňuje), snaží přesvědčit o opaku. Objevuje se zde i drobná faktická chyba: První část *Alkéstidy*, ve které vystupuje Apollón s Thanatem, není *parodos*, ale *prologos* (s. 10).

V druhé části („*Alkéstis* jako interpretační problém“) se Lukáš Černý zabývá především problémem formálního žánrového vymezení, který do kritiky *Alkéstidy* v podstatě vnesla druhá *hypothes* k této tragédii svými nešťastnými charakteristikami jako *kómikóteran* [...] *katastrofén*, *satyrikóteron* a informací, že *Alkéstis* byla provozována jako čtvrtá hra, tedy na místě satyrského dramatu. Autor zde s přehledem rekapituluje základní momenty kritické diskuse a naprosto správně vylučuje kategorii zdánlivě „šťastného konce“ (s. 13) a postupně i kritikou navršené přívlastky jako „melodramatický“, aby se nakonec proti těmto nefunkčním

hodnocením obrátil naopak k funkčnímu principu tragické ironie (s. 18). Už zde tak autor rozehrává svou interpretaci *Alkéstidy*. Autorovi v této části unikl jeden faktický detail, který však neovlivňuje interpretační směr: Matkou Persefony je Démétér, nikoli Artemis, jak se autor domnívá (s. 16). Naopak vysvětlení by si zasloužil autorův předpoklad jakési očištné funkce tragédie, protože toto interpretaci a její směr ovlivňuje, například když se jinak vhodně vymezuje vůči někdy uplatňovanému výkladu „šťastného konce“ (např. „Naopak je to možná vhodný příklad konce, který je natolik strašlivý, že se až začíná vymykat z operačního pole tragédie a jejích očišťujících možností“ [s. 21]; podobně autor píše o „pozitivním transformačním efektu“ na s. 35 a jinde). Jestli autor navazuje na aristotelské pojetí, měl na to možná explicitně předem upozornit, i když přiznávám, že se mi zároveň líbí jeho dotažení tisíckrát opakovaného a variovaného očištného principu směrem k převrácení šťastného konce.

Hlavní interpretační jádro celé práce představuje třetí kapitola („ŽIVÁ NEŽIVÁ, MLČÍCÍ MLUVÍCÍ – Dvojediná píseň Alkestis“). Lukáš Černý nejprve vychází z „principu tragické ironie“ jakožto „základního stavebního prvku celé hry“ (s. 22). Velice zajímavý a v interpretacích *Alkéstidy* ne úplně častý je autorův důraz na „veřejný charakter Alkéstidiny smrti“ a na ovládnutí veřejného prostoru v podstatě i při v absenci postavy Alkéstidy na scéně (s. 23–27) a stejně tak autorovo vymezení Alkéstidy jako tragické hrdinky v téže části. Jediné výhrady mám na tomto místě vůči některým charakteristikám, ke kterým autor ve svém interpretačním nadšení sklouzává. Skutečně nevidím důvod pro to, aby se spor Apollóna a Thanata označoval jako „sofistický spor“ (s. 23). *Parodos* jistě nepředstavuje „zvláštní rétorickou disputaci“ (s. 23); rozdělení jednotlivých hlasů v tomto prvním sborovém výstupu mnohem více podtrhuje prostě jen nejistotu členů sboru a zvláštní charakter celé situace živé/mrtvé Alkéstidy. Považuji za nadinterpretaci vykládat verš služky („Jak živou smíš ji – i jak mrtvou označit“) tak, že se „Alkestis stává objektem sofistického diskursu“ (s. 24); nemáme tu před sebou sofistické *dissoi logoi*, takže nechápu, v čem je diskurs sofistický; služka tak jen vyjadřuje zcela nezvyklou situaci, pro jejíž popis nemá standardní prostředky, protože takové nejsou. Lukáš Černý se také dopouští drobného přehlédnutí, když tvrdí o Admétovu otci Ferétovi, že „ovšem ani on si nedovolil vznést námitku proti samotné Alkestis“. Ve verši 728 totiž Ferés označuje Alkéstidu za „nerozumnou“, „pošetilou“ (*afrón*; Mertlík překládá „bláhová“). Jedná se o jeden ze zajímavých momentů, kdy dramaturgie v podstatě banální *folk-tale* umožňuje, jak upozornil už dávno Kurt von Fritz, problematizaci z celé řady perspektiv, tedy i z perspektivy Feréta.

Dále už Lukáš Černý postupuje k interpretaci Alkéstidina mlčení. Oprávněně se vymezuje vůči Conacherovu vysvětlení tohoto momentu inscenační praxí, ale za nedostatečné považuje také Bettsovo konstatování, že se jednalo o rituální praxi; jak Lukáš Černý správně poznamenává, „neříká nám tím [Betts] o nic více než samotný Herakles“ (s. 30). Naopak Lukáš Černý chápe toto mlčení jako významotvorný motiv. Za stěžejní v kontextu předkládané práce, ale i v kontextu interpretací *Alkéstidy* považuji autorovo postihnutí juxtaopozice mezi původně aktivní Alkéstidou, která svou řečí (ale i skrze řeč druhých) ovládala do této chvíle aktivně prostor, a pasivní Alkéstidou této scény (s. 30–31). „Alkestis je svobodná ve své tragické smrti a naopak nesvobodně pasivní ve svém návratu, kdy se stává prázdnotou podobou, jejíž obsah určují druzí“, píše trefně Lukáš Černý (s. 31). Autor navíc ukázal, že právě toto odlišuje Alkéstidu od jiných mlčících hrdinek či hrdinů („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“, s. 29). Tyto autorem v různých

variáciích rozehrané interpretace považují pro porozumění této hry za velice přínosné. Dovolím si doplnit jen další rozměr této scény. Lukáš Černý se cele soustředí na literární interpretaci, což je samozřejmě legitimní, ale v posledku vede ke statické scéně, kdy je vyloučen divadelní rozměr. Ten přitom mohl autorovu interpretaci potvrdit, nebo částečně narušit. Ačkoli konkrétní divadelní realizace v řeckém divadle bude vždy do značné míry probíhat v rovině spekulace, na což upozornují textově zaměřeni badatelé (Simon Goldhill například), jiní, mezi nimi Rush Rehm (*Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994), v této scéně oprávněně poukazují na podobnost se svatebním rituálem a svatební praxí: *kyrios* předává ženichovi nevěstu (gesto uchopení za zápěstí; jednalo by se tak o symbolickou druhou svatbu). Součástí svatební praxe při tom byl moment, kdy si nevěsta odhaluje závoj (*anakalyptéria*). Pokud by inscenování sledovalo přesně svatební praxi (což zastává Rehm), vneslo by Alkestidino odhalení závoje nový prvek aktivity do celé scény a znamenalo by její jakési přiznání se k druhé svatbě. Pokud by naopak závoj odhaloval Héraklés, což zastává většina badatelů, jednalo by se pokračující pasivitu podtrženou právě mlčením, což by podporovalo autorovu interpretaci. Ostatně sám Lukáš Černý zmiňuje na základě Montigliovy práce „motiv závoje“ (s. 28), ale dále s ním v rámci literární interpretace nepracuje.

Neméně důležitý pro interpretaci *Alkestidy* je autorův postřeh o pokračujícím podrývání řádu, ke kterému vlastně dále dochází Hérakleovou záchranou Alkestidy. Podle Lukáše Černého se jedná o „opětovné popření přirozenosti smrti, kvůli jejímuž znovunastolení se Alkestis obětovala“ (s. 34–35). Autor zároveň velice dobře spojuje tento ne zcela běžný postřeh s už naznačenou interpretací pasivní Alkestidy: „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“ (s. 34). Tyto podnětné postřehy zaznívají v rámci kapitol, které jediné vnímám jinak poněkud problematicky (část 3.3. a příslušné podkapitoly).

Mám za to, že autor klade příliš velký důraz na již uvedený verš služky („Jak živou smíš ji – i jak mrtvou označit“) a vyvozuje z toho své pojetí „procesuality smrti“ (s. 32). Čteme například: „Jestliže Alkestis je po celou hru živá i mrtvá zároveň [...]“ (s. 31). Ale tato podmínková konstrukce je, zdá se, jen přáním autora. Alkestis je od určitého momentu jednoduše mrtvá a živá je jen v nadinterpretaci. Problematicky vnímám také spojení tohoto interpretačního závěru s orfeovským motivem a „archetypem“ Persefony (nevím, proč autor mluví o archetypu, nikde to nevysvětlil). Autor například tvrdí: „Tedy stejně jako je Alkestis po celou dobu hry považována za mrtvou i živou zároveň, zůstává takovou, jako Persefona, i nadále“ (s. 35). Autor by měl vysvětlit, na základě jakého místa v textu se takto domnívá (celý zbytek strany 35 počínaje větou „Alkestis je tak déle než nadosmrti uvězněna ve stavu zoufalého nebytí mezi životem a smrtí“ považují za problematický). Spojnice s Persefonou (ale i Orfeem) se mi jeví umělá i v jiném smyslu, byť mi třeba může být namítnuto, že jsem v tomto směru příliš doslovný. Na rozdíl od Eurydiky nebo Persefony Alkestis nesestoupila zcela do podsvětí. Ve verši 1141 Héraklés jasně říká, že podstoupil zápas s Thanatem, respektive s tím, kdo měl Alkestidu v moci, „u hrobu“, tedy v tom momentu, kdy se duše zemřelého ještě toulá po světě a poblíž hrobu.

Tyto a některé jiné uvedené námítky jsou však míněny jako podnět pro možnou diskusi a pro autorovy další počiny v literární interpretaci, nijak nesnižují práci jako celek. Jak už bylo řečeno, předkládanou práci považují za nadstandardní, hodnotím ji jako **výbornou** a doporučuji k obhajobě.

V Praze 21. 8. 2018