

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PROMĚNY FAIDŘINA VYZNÁNÍ LÁSKY

LUCIE KŘÁPKOVÁ

Vedoucí práce:	Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.
Oponent práce:	doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.
Datum obhajoby:	7. 9. 2015
Přidělovaný akademický titul:	BcA.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and Criticism

BACHELOR THESIS

METAMORPHOSES OF PHAEDRA 'S CONFESSION OF LOVE

LUCIE KŘÁPKOVÁ

Dissertation Leader:	Mgr. art. Eva Kyselová, Ph.D.
Dissertation Reader:	doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.
Date of Defence:	7. 9. 2015
Academic Title Awarded:	BcA.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Proměny Faidřina vyznání lásky

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

1 Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá proměnami dramatického ztvárnění mýtu o Faidře z hlediska jejího vyznání lásky. Porovnává čtyři dramatické texty: zpracování řeckého dramatika Euripida ve hře HIPPOLYTOS, římského dramatika L. A. Senecy ve hře FAIDRA, Jeana Racina ve hře FAIDRA a Sarah Kane ve hře FAIDŘINA LÁSKA. V rámci jednotlivých děl zkoumá proměny vztahů a motivů hlavních postav promítnutých do Faidřina vyznání. Práce neodhlíží od hlavních charakteristických znaků rukopisu těchto čtyř dramatiků ani společenského kontextu vzniku děl, největší pozornost však věnuje analýze samotných dramatických textů.

Abstract

This Bachelor thesis looks into changes of dramatical rendition of the myth about Phaedra in terms of her confession of love. It compares four dramatical texts: tragedy Hippolytus by the Greek playwright Euripides, play Phaedra by Roman dramatist L. A. Seneca, tragedy Phèdre by Jean Racine and Sarah Kane's Phaedra's Love. It determines changes of the relations and motives of the main characters projected into Phaedra's confession. It pays attention mostly to the analysis of the texts themselves but at the same time it does not turn from the main characteristic of these four dramatists, nor social context of creation of these plays.

Poděkování

Velmi ráda bych tímto poděkovala Mgr. Art. Evě Kyselové, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za odborné připomínky, konzultace, cenné rady i za vstřícný přístup a trpělivost, s nimiž četla jednotlivé verze mé práce.

Obsah

1. ÚVOD	9
2. FAIDŘIN MÝTUS	10
3. EURIPIDÉS: <i>HIPPOLYTOS</i>	13
„MNE PŘÍTEL HUBÍ PROTI VŮLI MÉ I SVÉ.“	
3.1. FAIDRA A THÉSEUS	18
„KÉŽ NEVIDÍ MNE NIKDO THÉSEOVI KŘIVDITI.“	
3.2. THÉSEUS A HIPPOLYTOS	18
„ACH, JAK MNE TRÝZNÍ DŮSTOJNÉ TVÉ CHOVÁNÍ!“	
3.3. FAIDRA A HIPPOLYTOS - VYZNÁNÍ LÁSKY	19
„KDYŽ RANILA MĚ LÁSKA, BYLO SNAHOU MOU, BYCH SNÁŠELA JI ČESTNĚ.“	
4. LUCIUS ANNAEUS SENECA: <i>FAIDRA</i>	21
„KDO V SOBĚ ŽIVÍ SVŮDNÉ ZLO, NIKDY SE NEZBAVÍ JHA, KTERÉ PŘIJAL.“	
4.1. FAIDRA A THÉSEUS	24
„MÁ FAIDRO, TAK VÍTÁŠ PŘÍCHOD MANŽELA, NA NĚHOŽ JSI TAK DLOUHO ČEKALA?“	
4.2. THÉSEUS A HIPPOLYTOS	25
„KDYŽ NENÍ HRANIC, ZLOČIN SE ŠÍŘÍ OD DOMU K DOMU.“	
4.3. FAIDRA A HIPPOLYTOS - VYZNÁNÍ LÁSKY	27
„JESTLIŽE NEZÍSKÁM SVOU LÁSKU, MUSÍM NAD NÍ ZVÍTĚZIT, A TEBE, MÁ CTI, NENECHÁM POŠPINIT!“	
5. JEAN RACINE: <i>FAIDRA</i>	30
„VDOVA PO KRÁLOVI MILUJE JEHO SYNA!“	
5.1. FAIDRA A THÉSEUS	32
„JÁ ŠŤASTNĚ PROVDALA SE, MÁ RADOST A MŮJ KLID SE ZDÁL BÝT ÚPLNÝ.“	
5.2. THÉSEUS A HIPPOLYTOS	33
„JAK RÁD BYCH BÝVAL VZAL PAMĚTI, V NÍŽ VŠE ŽIJE.“	
5.3. FAIDRA A OINÓNA.....	34
„VSTAŇ!“	
5.4. FAIDRA A HIPPOLYTOS - VYZNÁNÍ LÁSKY	35
„S VÁMI BYCH ZHYNULA - ANEBU ZVÍTĚZILA!“	
6. SARAH KANE: <i>FAIDŘINA LÁSKA</i>	39
„HIPPOLYTOS: NIKDY O MŇA NEŠLO.“	
6.1. FAIDRA A THÉSEUS	41
„SAMOZREJME ŽE SOM DOŇ STÁLE EŠTE ZAMILOVANÁ. NEVIDELA SOM HO ODKEDY SME SA ZOBRALI.“	
6.2. THÉSEUS A HIPPOLYTOS	42

<i>„SYN MÔJ. NIKDY SOM ŤA NEMAL RÁD.“</i>	
6.3. FAIDRA A HIPPOLYTOS – VYZNÁNÍ LÁSKY	42
<i>„PREČO MA NENÁVIDÍŠ?“ „LEBO TY SA NENÁVIDÍŠ.“</i>	
7. PROMĚNY VYZNÁNÍ LÁSKY	45
8. ZÁVĚR	49
9. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	50

1. Úvod

Náměty z antické mytologie nepřestávají inspirovat dramatiky napříč staletími. Ve své práci se zabývám proměnami dramatického ztvárnění mýtu o Faidře, jak ho v časovém rozmezí téměř dvou a půl tisíce let zpracovali autoři Euripidés, Lucius Annaeus Seneca, Jean Racine a Sarah Kane.¹

V celé bakalářské práci se pokouším o komparaci textů po formální i tematické stránce, a to z hlediska Faidřina vyznání lásky. Vycházím z hlavní dramatické situace, která je u všech autorů společná: postava Faidry chová lásku k nevlastnímu synovi Hippolytovi, a ta vyvrcholí ve formě jejího vyznání.

Na začátku hlavních kapitol se krátce věnuji zařazení her do společenského kontextu a poetice daných období, v nichž autoři tvořili, i jejich autorským stylům. Hlavní pozornost však v celé práci věnuji analýze samotných dramatických textů.

V dílčích podkapitolách se podrobněji zabývám nastolenými vztahy mezi hlavními postavami a pokouším se zjistit, jak jsou pro motivace Faidřina vyznání důležité. Soustředuji se především na trojúhelník Faidra, Théseus a Hippolytos a na proměny vztahů mezi postavami v rámci jednotlivých adaptací. O něco menší prostor věnuji postavě Chůvy, která ve hrách zastává odlišné funkce a má na Faidřino vyznání různě velký vliv.

Na hlavní analogie a odlišnosti ztvárnění Faidřina vyznání se pokouším poukázat v závěrečné kapitole.

¹ Ve své práci jsem se rozhodla pracovat se slovenským překladem Svetlany Žuchové a Evy Pivoluskové *Faidřina láska*.

Existuje také český překlad Jaroslava Achaba Haidlera *Faidra (Z lásky)*, který vznikl v roce 2003 u příležitosti projektu Národního divadla – Bouda, uvádějícího moderní světové hry v české premiéře.

Důvodem mého rozhodnutí byla větší věrnost slovenského překladu anglickému originálu *Phaedra's love*.

2. Faidřin mýtus

Mýtus je tradovaný příběh symbolického nebo náboženského významu. Mytologie je vždy úzce spjatá s nahlížením světa, s jeho výkladem a také s náboženstvím. Mýty jsou proto neodmyslitelnou součástí každé světové kultury.

Obsahem mýtu jsou určité vzorce chování, které nazýváme *archetypy*. *Archetyp* je idea nebo také pravzor, předávaný výchovou i kulturou. V umění je to například často se opakující symbol či motiv podobající se onomu pravzoru.²

Jak tvrdí Karen Armstrongová, „mýtus nemá poskytovat ikony k uctívání, ale přivést člověka k jeho vlastním hrdinským sklonům.“³ Mýtické příběhy proto ukazují, jak se má člověk vyrovnat s vnitřními, zpravidla do krajnosti vyhocenými krizemi.⁴

Mytologický příběh o Faidře, manželce krále Thésea, která se zamiluje do svého nevlastního syna Hippolyta, je již od dob Euripida jedním z nejvyhocenějších a postava Faidry jednou z nejkontroverznějších postav.

Drama *Hippolytos* řeckého dramatika Euripida, který spadá svým životem a tvorbou do axiálního věku⁵, má jasný mytologický rámec, kterým je svár bohyně Afrodité s bohyní Artemis. V tomto období začíná hrát velkou roli vedle *mythu* také *logos*. Jak tvrdí Armstrongová, *mythus* a *logos* se do této doby vzájemně doplňovaly, ale nově nastoupivší

² Eliade tvrdí, že „lidé mají schopnost uchovat historické události a osobnosti jen v případě, že se změny v archetypy. To znamená, že se anulují všechny jejich osobní a historické zvláštnosti. Je to redukce historických událostí na mytické kategorie a osobnosti na archetypy.“ (ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Vyd. 2. Praha: Oikoymenh, 2003. 102 s. ISBN 80-7298-037-8, s. 35-36).

³ ARMSTRONG, Karen. *Krátká historie mýtu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. 156 s. ISBN 80-7203-750-1, s. 134.

⁴ Tamtéž, s. 18.

⁵ Axiální věk 800 – 200 př. n. l.

platónská a stoická filozofie mezi nimi způsobila rozkol.⁶ Na jedné straně stojí mýtus, který vyžaduje „citovou účast, aby mohl být smysluplný“, a na druhé straně logos, který se snaží „nastolit pravdu prostřednictvím zkoumání a kritického myšlení“.⁷ Tato změna smýšlení, která souvisí s vývojem athénské společnosti, vede Euripida ke kritickému nahlížení božského kultu.

Euripidovou adaptací mýtu o Faidře se inspirovala řada autorů, mezi které patří i Lucius Annaeus Seneca, římský dramatik, který svou tvorbou spadá do 1. století n. l. Seneca však vychází z více literárních zdrojů i variant příběhu, pro plné uchopení tak obsáhlého obrazového příběhu, jakým je mýtus. Inspiruje se oběma verzemi Euripidova *Hippolyta*, Ovidiovými *Listy Heroin*, čerpá ze ztraceného Lykofronova *Hippolyta*, v textu jsou slyšet i narážky z Vergiliových *Písní rolnických*.⁸ Římská tragédie není již tak úzce spojená s náboženskou slavností jako tragédie řecká. Zájem římských autorů se proto přesouvá od výkladů přirozeného světa, k čemu sloužil do té doby vedle historických událostí především mýtus, na zkoumání člověka a společnosti.

Renesance a klasicismus znovu objevují antickou kulturu a s ní spojenou mytologii a nechávají se inspirovat antickými náměty a autory. Starověké mýty jsou umělecky ztvárňovány napříč uměními. Za dob Racina, ve Francii v polovině 17. století, upevňuje svou pozici křesťanství a autor přizpůsobuje starověké mytologické příběhy křesťanskému myšlení.

Slovo *mýtus* je v moderní společnosti spíše používáno pro určitou „rozšířenou, ale nepravdivou představu“.⁹ Pro moderní autory jako je například Eugene O´Neill, Jean Paul Sartre nebo Albert Camus se stal

⁶ ARMSTRONG, Karen. *Krátká historie mýtu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. 156 s. ISBN 80-7203-750-1, s. 103.

⁷ Tamtéž, s. 99.

⁸ STEHLÍKOVÁ, Eva. Faidra jako interpretační problém? *Divadelní revue*, 2009, roč. 20, č. 2, s.103.

⁹ ARMSTRONG, Karen. *Krátká historie mýtu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-750-1. s. 16.

silným inspiračním zdrojem, jelikož se prostřednictvím něho vyjadřovali k novodobým destruktivním mýtům, nejednou končícím masakry a genocidou. Stejně tak Sarah Kane, která přivádí Faidru do moderního prostředí, na jejím příběhu reflektuje nemoci doby konce 20. století.

3. Euripidés: *Hippolytos*¹⁰

„Mne přítel hubí proti vůli mé i své.“¹¹

Euripidés se z hlediska vývojové tendence řecké tragédie nejvíce obrací k duševnímu životu člověka. Ve svém díle věnuje velký prostor ženským postavám, které staví do vyhrocených situací, aby na nich mohl ukázat co největší škálu citových poloh.¹²

Dramatik zpracovává mýtus o Faidře celkem dvakrát. V první nedochované verzi (nazvané *Hippolytos Kalyptomenos, Zahalený Hippolytos / Hippolytos zahalující si hlavu*) vyznává Faidra Hippolytovi lásku osobně, přímo na jevišti a umírá až po jeho smrti taktéž na jevišti. První verze svou neotřelostí veřejnost šokovala, násilné a erotické scény se do té doby odehrávaly výhradně mimo scénu, a postava Faidry vymykající se normám byla považována za amorální.¹³ Euripidés se rozhodl hru přepracovat do podoby, jak ji známe dnes: Hippolytovi vyzrazuje Faidřinu lásku postava Chůvy a královna se usmrcuje za scénou. Jedná se o druhou verzi dramatu *Hippolytos*, s níž Euripidés dosáhl vítězství na soutěži Velkých Dionýsií v roce 428 př. n. l.

Euripidovo drama není jasně členěno na dějství a výstupy, lze je však dělit podle dějových epizod a zpěvů chóru, které se v něm střídají. Drama se skládá z dialogů a delších monologizovaných pasáží. Euripidés

¹⁰ Všechny citace v kapitole Euripidés: *Hippolytos*, pokud není uvedeno jinak, jsou z knihy: EURIPIDÉS, *Hippolytos*. Vyd. 2. Překlad: Josef Král. Praha: 1941, Společnost přátel antické kultury. 73 s.

¹¹ EURIPIDÉS. *Hippolytos*. s. 21.

¹² Euripidés se tím dostává do rozporu s pravidly Aristotelovy *Poetiky*, která předznamenávají, že úlohou antických dramatiků není zaměřit se na povahy osob a ukazovat jejich citové polohy na úkor děje. (ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Gryf , 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0. s. 16.)

¹³ Důkazem toho je i kritika Euripidova současníka Aristofana, obsažená v dramatu *Žáby* (405 př. n. l.): „Euripidés: Což jsem jináče pověst o Phaidře složil než jak už stávala dávno? / Aischylos: Ovšem jak stávala, avšak takovou neřest dlužno jest básníku skrývat, / ne vynášet a v divadle hráti; nebo jako je učitel k tomu, / aby chlapečky ve ctnosti cvičil, tak jsou básníci pro muže zralé. / Proto máme jen šlechetně mluvit.“ (ARISTOFANES. *Žáby*. Překlad František Řivnáč. Praha: 1870. s. 71. v. 1052-1055).

dodržuje Aristotelem předepsané jednoty času a děje. Vedle toho zasazuje děj hry do Troizény, odehrává se před palácem krále Pitthea, a dodržuje tedy i jednotu místa, kterou Aristoteles ve své *Poetice* neustanovuje.

Z formálního hlediska je nejvíce veršů přiděleno Chóru.¹⁴ Ihned poté postavě Hippolyta. Ostatním postavám - včetně Faidry - se dostává rovnoměrného prostoru. Euripidés Faidře připisuje řadu monologizovaných pasáží. Vedle toho vede Faidra dialogy, prostřednictvím kterých komunikuje s Chůvou a Chórem (družkami Troizeňankami, které jsou patrně Faidřiny služky a komunikuje s nimi také Chůva). Faidra umírá už v první polovině hry a pozornost se pak zcela obrací na hlavní postavu Hippolyta, jehož příběh celé drama rámuje.

V popředí Euripidovy tragédie stojí božský svět. Přestože autor nepopírá božské síly, které přesahují smrtelníky, velmi zřetelně je zpochybňuje. Z úst jeho postav jdou trpké žaloby proti bohům: „Ó, kéž by mohl bohy proklít lidský rod.“ (str. 71). Euripidův skepticismus je ohlasem své doby, kdy bohové už nejsou zárukou toho, co je správné a spravedlivé.

Boží svévole konstituuje děj a boží zásah prostupuje celým dramatem. Hru otevírá postava božské Afrodité. V úvodním prologu popisuje přesný průběh budoucích událostí i důvody svého počínání: „Afrodité: Faidra zhyne slavně, ale zhyne přec. / Mne nijak nezadrží její neštěstí.“ (str. 8). Euripidés ve své tvorbě často užívá prologů, které

¹⁴ Sbor vstupuje s ostatními postavami do dialogu a je tedy jednou z postav. Reprezentuje základní morální pravidla, poskytuje obecný názor a zastává funkci hodnotitele jednání postav: „Náčelnice sboru: [Chůva] prospěšnější v nynější tvé těžkosti / ti dává radu, Faidro, avšak chválím též / i tebe. Než tu chválu s menší libostí / a větší slyšíš bolestí než její řeč.“ (Euripidés, srov. str. 29). Euripidés považuje za hlavní chór ženu, a proto je celý jeho sbor ženského pohlaví, což je ustáleným pravidlem řecké tragédie. Chór mluví v první osobě, stejně jako ostatní postavy. Ty hovoří většinou o sobě a bezprostředně se dějících událostech, kdežto sbor dává celé dějové zápletky perspektivu. (SARKISSIAN, Alena. *Řecké divadlo klasické doby*. (přednáška) Praha : DAMU, 17.10.2012.).

předem nastiňují celý děj dramatu.¹⁵ Dalším autorovým pravidelně užívaným prvkem je rozuzlení děje prostřednictvím prvku *deus ex machina* / bůh ze stroje. Na samém konci hry se objevuje bohyně Artemis, která hovoří s Théseem i Hippolytem o historii událostí a podává závěrečné vysvětlení. Euripidés se tím dostává do rozporu s Aristotelem, který ve své *Poetice* kritizuje rozřešení děje prostřednictvím tohoto prvku. Zdůrazňuje, že by rozuzlení mělo vyplývat ze samotného vývoje děje.¹⁶ S postavou bohyně Artemis přichází i závěrečná katarze. Bohyně zpravuje hlavní postavy o míře jejich provinění a na závěr hry dává všem rozřešení, s čímž přichází zmiňovaná katarze (utrpení, strach, očištění). Autor tím dostává pravidlu Aristotelovy *Poetiky*, které označuje katarzi za důležitou a nepostradatelnou pro každou tragédii.

Navzdory bludnému kruhu utrpení, do kterého se postavy dostaly na zákrok bohů („Faidra: Mne hubí přítel proti vůli mé i své.“ str. 21), projevují Euripidovy postavy vlastní vůli a úsudek. Faidra zůstává až do konce hry mravně čistou, protože jejím hlavním aspektem se stává její nezlomný morální postoj: „Faidra: Když ranila mě láska, bylo snahou mou, / bych snášela ji čestně. Proto počala / jsem zamlčovat nemoc svou.“ (srov. str. 26). Obecně platí, že přes veškerou nepřízeň osudu zůstávají morální zásady Euripidových postav nezvratitelné: „Faidra: Kéž zhyne bídě, /.../ ta žena, která s cizím mužem začala / své lože prznit!“ (str. 27). Faidra nepodléhá lákání své Chůvy, aby se Hippolytovi vyznala: „Jsem sic láskou zmožena, / však nedávej mi pěkným slovem špatný rad. / Sic to mě nyní zničí, před tím prchnout chci.“ (str. 30). Taktéž jí v celé hře nedává slovní svolení k prozrazení tajemství: „Chůva: všeho se lekáš! Z čeho máš ten strach? / Faidra: Bys Théseovu synu o tom neřekla. /

¹⁵ Prologem je míněna první část hry, kterou stanovil už Aristoteles ve své *Poetice*, a která má diváky seznámit s vlastním průběhem děje pro jejich lepší orientaci v něm. (ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Gryf , 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0, s 21).

¹⁶ Tamtéž, s. 25.

Chůva: Nech toho dítě! Já to dobře zařídím." (str. 31).¹⁷

Euripidova Faidra nechce jednat v duchu své lásky a nechce se provinit ani jedním špatným slovem, které by se neslo v jejím jménu. V celé hře proto nekomunikuje ani s Théseem, ani s Hippolytem (s Théseem se neseťkává a s Hippolytem nehovoří). Ve vztahu k těmto postavám zachovává přísné mlčení, což se stává výrazným motivem, který se táhne celým dramatem.¹⁸ Pro Euripidovu adaptaci je zásadní, že se Faidřino vyznání děje v absenci Hippolyta (viz podkapitola 3.3).

Vůle postav dostát svým zásadám je pevná, přestože jim není vždy ku prospěchu. V souvislosti s jasně vymezeným Hippolytovým charakterem - jeho zatvzrostí vůči ženám - lze dokonce mluvit o zpupnosti. Hippolytos není ochotný poznat lásku. Jeho přístup k opačnému pohlaví je v celé hře nepřirozený, odosobněný a necitlivý. Vzhledem k tomu lze říci, že po této stránce chybí Euripidovu Hippolytovi část přirozeného lidského poznání.¹⁹

Euripidovy postavy procházejí ve hře názorovým zráním. Autor se věnuje popisu Faidřina fyzického chřadnutí. Jedná se o konkrétní projevy

¹⁷ Faidřina pozdější reakce na Chůvino prozrazení: „Zhyň ty i každý, z ochoty kdo přátelům, / i když tak nechť, koná služby nedobré.“ (Euripidés, str. 39).

¹⁸ Hippolytos se cítí poskvrněn už samotnou řečí o Faidřině lásce: „Ta slova tvoje smyji vodou pramennou / a uši sobě vypláknou. Jsem špatný snad, / když myslím, že mě skvrní taková tvá řeč?“ (Euripidés, str. 38). Tento motiv od Eurípida přebírají i další autoři, počínaje Senecou: „Hippolytos: Můj meč je poskvrněn a můj cudný bok / musí opustit. Kdo mne očistí?“ (Seneca, str. 94) Motivů znečištění špatným slovem se dále chápe Racine, když hned po Faidřině vyznání vkládá do Hippolytových úst zvolání: „Všechno se ve mně hroutí. / Nemohu bez hnusu na sebe pohlédnouti.“ (Racine, str. 33).

¹⁹ Zde je nutno podotknout, že se o Euripidovi traduje, že byl misogyn a Hippolytův nenávislný postoj k ženám může být nahlížen i z tohoto hlediska („Hippolytos: Nenasytnou budu nenávisť / mít k ženám, třeba lidé dí, že stále tak / se o nich vyjadřují; vždyť jsou stále zlé.“ str. 38). Na druhé straně, jak tvrdí překladatel Josef Král ve svém úvodu ke hře, Hippolytův charakter je dán především mýtickým příběhem samotným, z něhož Euripidés vychází, a nemusí být přímým odrazem autorova smýšlení. Protiargumentem k Euripidovu misogynství je řada jeho charakterních hrdinek, které svou odvahou a ušlechtilostí dokazují sílu ženského pokolení a stávají se v jeho hrách rovnocennými partnerkami mužů (například titulní hrdinka hry *Ifigenie v Aulidě*, ochotná obětovat svůj život ve prospěch Řecka).

slabosti, které odrážejí její vnitřní bolest i tíhu duševního boje: „jsouc trýzní lásky trápena a vzdychajíc / ta žena přeubohá vadne potají.“ (str. 8).²⁰ Názorové zraní se týká též Faidřina manžela Thésea. Svého syna Hippolyta, kterého Faidra křivě obvinila z pokusu o její zneuctění, odsuzuje v bezprostředním záchvatu zuřivosti: „Artemis: hlasu věštců ani svědectví / jsi nevyčkával /.../ než rychleji, / než třeba, jsi syna proklel a jej zavraždil.“ (str. 67). Théseova cesta k opravdové rozvážnosti vede přes smrt jeho nejbližších i velkou bolest z vlastního provinění: „Artemis: Jednals hrozně, přece však lze ještě za to odpuštění dosáhnout.“ (str. 67).

Strastiplnou cestou jde také Chůva. Jediným cílem této postavy je zachránit život své paní, a proto jedná bez ohledu na morální pravidla i Faidřina rozhodnutí: „Chůva: Jdeť o věc velkou, tobě život zachovat.“ (str. 30). Motiv milující chůvy, která jde pro záchranu své paní proti dobrým zásadám, je společný Euripidovi, Senecovi i Racinovi.²¹ Na konci svého posledního výstupu Euripidova Chůva zcela mlčí (str. 41), z čehož lze usuzovat, že přiznává, že své paní špatně radila, a nyní chce jednat zcela podle její vůle.²²

²⁰ Obdobně je popisují i všichni pozdější autoři. Objevují se u Senecy: „její údy / třesou se divnou bolestí, vrávorá jako umírající / a šíje sotva hlavu unese. /.../ jak by ji opustila všechna síla.“ (Seneca, str. 21), u Racina: „Duch její zmatený se chvěje neklidem, / bolest ji vyhání za noci z lůžka ven.“ (Racine, str. 12), i u Sarah Kane: „Nemôžem. Zobúdzam sa s tým, spaľuje ma to. Mám pocit, že prasknem, tak veľmi ho chcem.“ (Kane, str. 83).

²¹ Seneca: „Při prsech, co tě kojily a srdci / starostmi vyčerpaném! Zachraň se! Opust' svou vášeň, chtěj se uzdravit!“ (Seneca, str. 16). Racine: „Ať už je vina má veliká nebo malá, / pro vaši záchranu bych všechno udělala.“ (Racine, str. 35). U Sarah Kane postava Chůvy zcela chybí, její funkce rádkyně je přidělena jiné postavě, Faidřině dceři Strofé (viz kapitola 6.).

²² Tím, že chůva vyradila tajemství, se Faidra cítí zrazená: „Jak zničila mě, prozradivši trýzeň mou!“ (str. 35). V závěrečném rozhovoru se Faidra se horlí na Chůvu a už ji víc nechce poslouchat. Velmi přísně a nesmlouvavě jí nařizuje, ať mlčí: „Ó přestaň mluvit! Tys mi dala nedobrou / již dříve radu, špatně skončil pokus tvůj. / Jdi pryč mi s očí, o sebe se starej jen!“ (str. 40). Dle scénické poznámky ale Chůva Faidru až do její smrti neopouští: „Odejde; za ní chůva“ (str. 41).

3.1. Faidra a Théseus

„Kéž nevidí mne nikdo Théseovi křivditi.“²³

Théseus je v celém dramatu interpretován s úctou hodnou krále. Ostatní postavy jej přirozeně respektují, včetně postavy Faidry. Je nutné poznamenat, že Euripidés tvoří v období patriarchální společnosti a svou interpretací do značné míry naplňuje společenskou konvenci doby.

Ve vztahu Faidry a Thésea autor nepřipisuje postavám žádné vedlejší motivace: „Oinóna: Což proti tobě se snad Théseus prohřešil? / Faidra: Kéž nevidí mne nikdo jemu křivditi!“ (str. 21-22). Lze říci, že tento vztah je opět z největší části dán dobovou konvencí. Jeho bližší charakterizaci se autor věnuje pouze ve scéně, kdy Théseus teskní nad mrtvolou své manželky: „Théseus: Jest vše ztraceno, mně žít nelze již!“ (str. 45). Tehdy verše nepokrytě svědčí o jeho velkém žalu nad touto ztrátou: „V podsvětních / chci dlít, v podsvětních již tmách chudák já,/ jsa o drahé své styky s tebou oloupen.“ (srov. str. 46).

3.2. Théseus a Hippolytos

„Ach, jak mne trýzní důstojné tvé chování!“²⁴

Euripidés připisuje těmto postavám značnou část dialogů i monologů a vztahu otce i syna věnuje po této stránce velkou pozornost. Vztah Thésea a Hippolyta je primárně založený na vzájemné úctě. Hippolytos respektuje otcovu vůli za všech okolností. I když ho Théseus vyhání z domu a svolává na něj smrtící kletbu, zanechává Hippolytos nářků a praví: „Proč si tak zoufám? Otce třeba poslechnout.“ (str. 61).²⁵

²³ EURIPIDÉS. *Hippolytos*. s. 22.

²⁴ EURIPIDÉS. *Hippolytos*. s. 56.

²⁵ Objevuje se zde již dříve zmiňovaný motiv mlčení. Hippolytos dodržuje přísahu, kterou dal Chůvě, a nevyzrazuje tajemství o Faidřině lásce k němu, přestože mu od otce hrozí

Existují však repliky, z nichž lze vyčíst, jak pevné je pouto mezi otcem a synem. Například ve scéně, kdy Hippolytos poprvé zří mrtvolu Faidry, mu Euripidés připisuje slova: „Ha, co se stalo? /.../ To, otče, rád bych dozvěděl se od tebe. /.../ Vždyť nesluší se, abys tajil milým svým, / ba víc, než milým, svoje, otče, pohromy.“ (str. 50). Také samotné dějové vyústění hry svědčí o pevnosti jejich vztahu, jelikož Euripidés hru zakončuje jasně artikulovaným smířením mezi otcem a synem: „Hippolytos: Sejmu z tebe vinu vraždy té. / Théseus: Co díš? Zda čin ten krvavý mi odpouštíš? / Hippolytos: Jest Artemis mým svědkem.“ (srov. str. 73).

3.3. Faidra a Hippolytos - vyznání lásky

„Když ranila mě láska, bylo snahou mou, bych snášela ji čestně.“²⁶

Euripidés připisuje Faidřino vyznání postavě Chůvy. Rozhovor Chůvy a Hippolyta se děje uvnitř domu, tedy mimo scénu. Faidra je v tu chvíli na scéně s družkami Troizeňankami a po celou dobu s nimi vede dialog, prostřednictvím kterého se dozvídáme o vývoji situace v domě: „slyšte, jaký hluk se v domě rozléhá. /.../ Tam křičí /.../ Hippolytos, hrozně plísňě chůvu mou.“ (str. 34). Nevíme, o čem přesně Chůva a Hippolytos rozmlouvají, jejich dialog v textu zcela chybí. Faidra sděluje pouze své nepodložené dohady: „zřejmě ji nazývá bídnou svůdnicí, / jež zneuctila pána svého manželství.“ (str. 34).

Faidra se setkává s Hippolytem bezprostředně po té, co mu Chůva vyzrazuje tajemství. Hippolytos ještě v prvotním záchvatu zuřivosti vychází před dům. Zlostně kárá Chůvu a nepřímou i její paní: „Jak strašný je zvuk slov těch, jež jsem vyslechl. /.../ Ó zhyňte!“ (str. 35, 38).

vyhnanství a smrtelné prokletí: „Ne! Nedošel bych jistě víry, kde bych měl, / a přísahu bych marně rušil, již jsem dal.“ (Euripidés, str. 56).

²⁶ EURIPIDÉS. *Hippolytos*. s. 26.

Hippolytos obě ženy ztotožňuje – jsou pro něj neoddělitelně spojené jednou špatnou myšlenkou: „Špatné ženy páší v domě špatnosti / a ven je vynášejí zase služebné. / Tak tys též chtěla, bídnic, mne přemluvit, / bych vstoupil na svaté mi lože otcovo.“ (str. 37-38). Faidra na Hippolytova slova reaguje mlčením, jelikož jedná v duchu svého přesvědčení, nechce se slovně provinit.

Po vyzrazení tajemství je pro Faidru vše ztraceno. Páchá sebevraždu v bezprostřední budoucnosti po Hippolytově odmítnutí, ještě před Théseovým příchodem. Z hlediska motivací tak činí proto, že chce zakrýt zločinnou lásku, kterou poskvrnila čest svou i celé rodiny, a předejít hanbě: „Jediný mám prostředek, / vše uvažujíc, jak bych mohla uchovat / svým dětem čestný život po té nehodě / a jak i sobě po té ráně posloužit.“ (str. 40). Další Faidřinou motivací je, že se chce pomstít pyšnému Hippolytovi, který ji urazil svým radikálním odmítnutím: „Než jinému též bude smrt má záhubou, / by znamenal, že nemá pro mé neštěstí / být pyšný, ale následky mé choroby / jsa stížen se mnou naučil se skromnosti.“ (str. 41). Pro všechny tyto důvody Faidra páchá sebevraždu oběšením a na ruku uvazuje cedulku s křivým nařčením Hippolyta z pokusu o zneuctění otcova lože. Faidřina smrt se odehrává mimo scénu, v domě a popisuje ji Chór ve druhé antistrofě: „se stropu snubní síně / provaz si spustí a bílé / hrdlo své jím obemkne.“ (str. 42).

Vyznání Euripidovy Faidry je více zapříčiněno vnějšími okolnostmi, než samotným Faidřiným jednáním. Nositelkou dějového zvratu je zde postava Chůvy, která z vlastního přesvědčení prozrazuje královnino tajemství. Výrazným rysem Euripidovy adaptace je, že ani Faidra, ani Hippolytos, ani Théseus si nepřejí konat ve jménu Faidřiny vášnivé lásky. Euripidés jim naopak připisuje jednotnou motivaci jednat rozvážně.²⁷

²⁷ O významu rozvahy svědčí i verše Náčelnice sboru: „Jaká krásná vlastnost je vždy rozvážnost, / jak mezi smrtelníky trží pochvalu.“ (str. 27).

4. Lucius Annaeus Seneca: *Faidra*²⁸

„Kdo v sobě živí svůdné zlo, nikdy se nezbaví jha, které přijal.“²⁹

Seneca tvoří v období 1. století n. l., kdy má římská tragédie již odlišné postavení než řecká, která vzniká při příležitosti náboženských svátků a je součástí náboženského rituálu. Římská tragédie se stává samostatným literárním žánrem. Dramatické texty slouží nejen k provedení na jevišti, ale také ke čtení. Teatroložka Eva Stehlíková se domnívá, že Senecovy hry byly určeny především k četbě, případně k prezentování na jevišti v podobě recitace. Důkazem toho je řada rétorických pasáží i dlouhých děj neposouvajících monologů, kterých Seneca ve své tvorbě hojně užívá.³⁰

Hlavní postavou Senecovy tragédie je Faidra, po které autor pojmenovává své drama.³¹ Faidra umírá až po Hippolytově smrti a dostává se jí z hlediska textu většího prostoru než jiným postavám. Hru otevírá Hippolytos, jeho výstup lze označit za prolog nebo také za první jednání, v souvislosti s tím má hra pět nebo šest dějství. Jako již dříve Euripidés, dodržuje také Seneca jednoty místa, času a děje. Děj zasazuje do Athén (místo konání je jiné než u Euripida), děj hry se odehrává před královským palácem během jednoho dne (zde se s Euripidem shoduje).

Seneca vnáší do tragédie nový princip, kterým je přenesení dramatického konfliktu do lidského nitra, konkrétně myslí. Tuto vývojovou tendenci zaznamenáváme již u Euripida, který se soustředí na citovou sféru svých postav, největší pozornost však stále věnuje interpersonálním konfliktům mezi jedinci a společností. Postava Senecovy Faidry je cele

²⁸ Všechny citace v kapitole Lucius Annaeus Seneca: *Faidra*, pokud není uvedeno jinak, jsou z knihy: SENECA, *Faidra*. Vyd. 1. Překlad Eva Stehlíková. Praha: 2011, Artur. 76 s. ISBN 978-80-87-128-58-9.

²⁹ SENECA. *Faidra*. s. 11.

³⁰ STEHLÍKOVÁ, EVA. *Divadlo za časů Nerona a Senecy*. Vyd. 1. Praha : Divadelní ústav, 2005. 186 s. ISBN 80-7008-185-6, s. 49.

³¹ Někdy též nazýváno *Hippolytus*.

obětí zničujících milostných vášní. Autor pečlivě popisuje její vnitřní pochody: „Má hrud' je plna planoucího ohně, /.../ a hrozí zachvátit mne celičkou / jak plamen, který líže hřeben střech.“ (str. 31).³² Při reflektování vnitřního dění postav Seneca uplatňuje tzv. hovory stranou, ve kterých postavy prodělávají otevřený duševní výstup. Stejnou funkci plní i jednotlivé monology, které ve hře převládají nad dialogy.³³

Pro Senecu, jakožto stoického filozofa, je ideálem zachovat klid i v rámci nepříznivých situací a nedat se zdolat námahami. Dle stoické etiky je nutné jednat výhradně v zájmu rozumu a opřít se o *logos*. Tragédie je ve své podstatě se stoickou filozofií neslučitelná, protože nemůže existovat bez vnitřních i vnějších konfliktů. I přesto Seneca vychází ze základních myšlenek stoicismu, které nastolují jednoduché pravidlo: lidské vášně brání člověku v dosažení stoického ideálu, a proto je nutné překonat je a nakonec nad nimi zvítězit. Život v opředení vášní je dle stoické etiky zločinem a ohavností, Seneca proto vkládá do úst postavy Faidry kontroverzní prohlášení: „Théseus: Co je to za zločin, že si žádá smrt? / Faidra: Jen to, že žiju.“ (str. 41). A skutečně, jen to, že Faidra žije, se v Senecově adaptaci stává jejím největším proviněním.

Existence bohů je u Senecy neoddělitelná od silných lidských citů, jako je láska, vztek či sexuální vášeň („Co zmůže rozum! Vášeň zvítězí / a celé myslí vládne jako mocný bůh.“ str. 13). Již u Euripida jsou bohové, lidé, zvířata a příroda složitě spjati a vycházejí z jedné božské podstaty. Senecovu hru ale už neotevřívá postava bohyně, jako tomu bylo u Euripida, u něhož svár bohyní rámoval celé drama. Tato část u Senecy zcela chybí. To může odkazovat k oslabení významu božstev a jeho vlivu na člověka, i

³² Motiv spalujícího ohně přebírá od Senecy Sarah Kane, a ten se u ní stává hlavním metaforickým vyjádřením obrazu Faidřina nitra: „spaluje ma to. Mám pocit, že prasknem tak velmi ho chcem.“ (Kane, str. 83). V menší míře se tímto motivem inspiroval také Racine: „Vždyť dali v nitru mém / osudné vášni vzplát, jež hoří plamenem.“ (Racine, str. 30). A jinde: „Nebesa v moji hrud' neblahý oheň dala.“ (Racine, str. 64).

³³ STEHLÍKOVÁ, E.: *Divadlo za časů Nerona a Seneky*, Praha: Divadelní ústav, 2005, str. 48-49.

k osamostatňování tragédie od náboženství coby samostatného uměleckého žánru.

Faidřina vášeň tedy nemá co dočinění s vůlí božstev, která by jí z osobních pohnutek přisoudila lásku k nevlastnímu synovi, jako je tomu u Euripida. Po Hippolytově úvodním monologu následuje monolog Faidry, který nás uvádí přímo doprostřed dění. Faidra nerozebírá historii své lásky, nehledá počátek svého vzplanutí, ale řeší aktuální stav, v němž se ocitá. Stanovisko Senecovy Faidry je jasné: svým vášnivým touhám se nebrání a je odhodlaná jednat v jejich jménu.

Následující verše dokazují, že Faidřiny city jsou neodmyslitelně spojeny s její osobní vůlí: „Vášeň mne žene dál, / řítím se do propasti vědomě / a odhazuji vyžádané rady.“ (str. 13). Slovo „vědomě“ je v kontextu hry velmi podstatné. Přestože je láska Senecou interpretována jako cit nanejvýš silný a nezdolný, z následujících veršů vyvozují, že přece jen existuje možnost, aby Faidra svou vůlí proti citům bojovala: „Chůva: Ze svého srdce vyžeň hřích, / plameny vášně uhas, zbav se naděje! / Ten, kdo se hned na počátku vzepře, / má šanci zvrátit, být v bezpečí. / Kdo v sobě živí svůdné zlo, / nikdy se nezbaví jha, které přijal.“ (str. 11). Senecův přístup je velmi blízký křesťanské morálce a je k ní také velmi často připodobňován. Překladatelka Eva Stehlíková hojně užívá slov, která jsou pro křesťanský slovník nepostradatelná, jako *jho*, *naděje*, *čistý úmysl*, *hřích*, *pýcha*, *vina*, *duše*. Definice hříchu dle křesťanské etiky zní: „Vědomé a dobrovolné provinění proti rozumu, pravdě a správnému svědomí.“³⁴ Otázku vědomého jednání proti dobrému svědomí řeší také Racine, tvořící v době upevňujícího se křesťanství: „Oinóna: Jako vy bráním se v úzkostech výčitkám / a raděj čelila bych smrti nástrahám.“ (str. 39). Z těchto veršů lze vyčíst, že Racine pracuje s motivem dobrého a špatného svědomí, které je neodmyslitelnou součástí křesťanského myšlení.

³⁴ *Katechismus katolické církve*. Vyd. 1. Přeložil Josef Kolářek SJ. Praha: 1995. Zvon, české katolické nakladatelství. s. 793. ISBN 80-7113-132-6, s. 468-469.

Senecova Faidra je tedy od počátku odhodlaná jít za Hippolytem kamkoliv – i „do propasti“ (str. 13). Motiv jejího vášnivého následování je variován v průběhu celé hry a stává se ústředním motivem: „I kdyby se schoval v zasněžených horách, / na ostré skály rychle vylezl, / já za ním půjdu přes hory a lesy.“ (str. 15). Autor ho dovádí do důsledku, jelikož jeho Faidra páchá sebevraždu až po Hippolytově smrti: „Pak půjdu za tebou až do podsvětí a řeka ohnivá mne nezastaví.“ (str. 54). Z hlediska tematického Hippolyta následuje skutečně všude tam, kam jde on, a to až do hořkého konce.

4.1. Faidra a Théseus

„Má Faidro, tak vítáš příchod manžela, na něhož jsi tak dlouho čekala?“³⁵

Ve vztahu Faidry a Thésea Seneca nastoluje odlišné počáteční okolnosti než Euripidés. Hned zkraje hry se dozvídáme, že královna je sužována z více příčin, nejen kvůli neblahé lásce k Hippolytovi. Faidra teskní po rodné domovině: „Má rodná Kréto, /.../ Proč jsi mne provdala jak rukojmí, / nechala žalně žít život v slzách / pod střechou domu, který nenávidím?“ (str. 10). Eva Stehlíková se domnívá, že Faidra byla provdána především z dynastických důvodů.³⁶

Další okolností je absence manžela Thésea, kterého Seneca přímo interpretuje jako smilníka: „Můj muž, ten tulák Théseus, je pryč / - tak dokazuje věrnost všem svým ženám.“ (str. 10). Autor vychází z mýtického příběhu, který přisuzuje králi sestup do Hádu, ve snaze unést Plutonovu ženu Proserpinu³⁷: „Faidra: Ten zuřivec jde dál a nezadrží ho / strach ani

³⁵ SENECA. *Faidra*. s. 40.

³⁶ STEHLÍKOVÁ, Eva. Faidra jako interpretační problém? *Divadelní revue*, 2009, roč. 20, č. 2, s.104.

³⁷ Tamtéž.

stud. Tam na dně podsvětí / chce Hippolytův otec najít hřích.“ (str. 10).³⁸

Dramatik pracuje s faktem, že se žádný smrtelník z podsvětí dosud nevrátil („Ten, kdo vstoupil / jednou do tmy, do království mrtvých, / ten nikdy klenbu nebes neuzří.“ str. 14), a Faidra proto nepředpokládá, že by se s manželem ještě kdy setkala: „Mně vládne láska jen a nebojím se / žádného příchozího.“ (str. 14). Všechny výše zmiňované počáteční okolnosti zapřičiňují, že Senecova Faidra neočekává Théseův návrat a je odhodlaná jednat ve jménu své vášnivé touhy.

Théseus se ovšem z Hádu vrací a po příchodu domů se setkává se symbolicky zavřenými dveřmi: „Dveře jsou zavřené! Tak otevřete! / Má Faidro, tak vítáš příchod manžela, / na něhož jsi tak dlouho čekala?“ (str. 40).³⁹ Théseův příchod kazí Faidřiny plány a z její strany padá těžká výčitka na jeho hlavu: „Ty krutý Thése, tvůj návrat domů / pokaždé raní tvoje nejbližší! /.../ To ty jsi zničil dům!“ (str. 53). V jejich závěrečném dialogu Faidra klade veškerou vinu za historii své lásky na Thésea: „Svým manželkám jsi vždycky uškodil / - ať svojí láskou nebo nenávistí.“ (str. 53), a to za příčiny svého citového vzplanutí, i za důsledky své lásky.

4.2. Théseus a Hippolytos

„Když není hranic, zločin se šíří od domu k domu.“⁴⁰

Vztah Thésea a Hippolyta u Senecy není po formální stránce budován, protože se tyto postavy v celé hře neseťkávají, ani spolu nevedou dialog. Senecovo pojetí se zcela liší od ostatních autorů. U Euripida spolu postavy rozmlouvají ihned po Faidřině lživém obvinění a těsně před Hippolytovou smrtí. V Racinově hře spolu hovoří taktéž

³⁸ Tato Senecova interpretace souvisí také se stoickým pojetím vlády, kterému nejlépe odpovídá samovláda opřená o *logos*. Seneca svou interpretací postavy krále zpochybňuje tehdejší absolutistickou podobu ústavy.

³⁹ Paralela s Racinovým pojetím Théseova návratu: „Théseus: Jaký děs to rodinu mou žene, / že prchá přede mnou jak stádo poplašené? /.../ tu místo radosti mě vítal jenom chlad.“ (Racine, str. 41).

⁴⁰ SENECA. *Faidra*. s. 27.

dvakrát, bezprostředně po Théseově návratu a ihned po Faidřině křivém nařčení. U Sarah Kane, která vychází ze Senecova dramatu, se jejich dialog odehrává až v závěrečné scéně a je omezený na minimum.

Obecně se dá říci, že Senecovy postavy jednají v zápalu divokosti a vášnivosti. Théseus odsuzuje Hippolyta bezprostředně po Faidřině křivém nařčení: „za ten zločin zaplatíš! /.../ Ať jasný den dnes vidí naposled.“ (str. 44). Taktéž Hippolytova povaha je odvozená od divokosti jeho matky - Amazonky Antiopy.⁴¹ Hippolytos je pro svou krve příslušnost ve hře opakovaně označován za „divocha“ (str. 15, 17, 23).

Stejně jako Euripidův Hippolytos i Senecův hrdina zaujímá v celém dramatu nenávislný postoj k ženám: „Proklínám všechny, všechny se mi hnusí, / utíkám před nimi a děším se jich všech. / Ať se mnou cloumá rozum, instinkt, vztek - / prostě je nenávidím!“ (str. 28). Na druhé straně si lze všimnout, že Seneca rozšiřuje Hippolytovu povahu i o zcela opačné charakterové vlastnosti. Dokazuje to část replik, které jsou obsažené v jeho dialogu s Chůvou: „Tvůj krok je, věrná chůvo, stářím unaven. /.../ proč je tvoje tvář smutná a zachmuřelá? / Co můj otec? / Je zdravý? A zdráva Faidra i obě děti?“ (str. 23). Svědčí o tom také slova, kterými pobízí nevlastní matku Faidru, aby se mu svěřila se svým trápením: „Jen mi to pověz, matko, svěř se mi!“ (str. 30). Ze všech výše citovaných veršů lze vyčíst, že Senecův Hippolytos zachovává úctu ke členům rodiny. Jako dříve Euripidés, staví také Seneca vztah syna k ostatním postavám na úctě a respektu.

⁴¹ Amazonky byly bojovné ženy, které nechávaly naživu pouze dcery. To, že Antiopa svého syna Hippolyta neusmrtila, svědčí o tom, že Thésea velmi milovala.

4.3. Faidra a Hippolytos - vyznání lásky

„Jestliže nezískám svou lásku, musím nad ní zvítězit, a tebe, má cti, nenechám pošpinit!“⁴²

Ve Faidřině vyznání hraje postava Chůvy úlohu předvoje - nevyzrazuje Hippolytovi tajemství, ale rozmlouvá s ním těsně před Faidrou. Snaží se zmírnit jeho zarputilý odpor k ženám. Senecova Faidra se vyznává Hippolytovi sama a činí tak veřejně, nikoliv v ústraní mimo scénu (v tomto ohledu se interpretace shoduje s první nedochovanou verzí Euripidova *Zahaléného Hippolyta / Hippolyta zahalujícího hlavu*).

Postavě Faidry vyvstávají od začátku hry dvě možnosti: Hippolytovo odmítnutí nebo jejich společná budoucnost: „Já hříšně milovala a ten hřích / skrýt může jenom závoj svatební. /.../ Tak bezectnost se změní v počestnost.“ (str. 29). Ve snaze získat Hippolytovu přízeň se také nese celé Faidřino vyznání.

Faidřiny verše „dnes něco skončí“ (str. 32) jsou pro vyznání stěžejní a upozorňují na naléhavost celé situace. Odkazují k blížícímu se konci Faidřina nevědomí, k možnosti dozvědět se Hippolytovo stanovisko (motiv později přebírá Racine, pro jehož Faidru se vyústění situace vyznání rovná otázce života a smrti).

Významným motivem, který se táhne celou Senecovou hrou, je omamnost lidské krásy. Zatímco Euripidés nebere na fyzickou krásu zřetel (jeho Faidra nevyniká „nade všechny tělesnou krásou.“ Euripidés, srov. str. 53), Seneca přisuzuje božskou krásu jak Théseovi, tak jeho synu Hippolytovi. Ve druhé písni chóru je oslavována Hippolytova sličnost a síla, kterou by předčil i samotné bohy (str. 35-38). V Senecově pojetí je ale lidská краса brána jako dočasné a „dvojsečné dobrodiní“ (str. 36), které lidem mnoho štěstí nepřináší.

⁴² SENECA. *Faidra*. s. 16.

Senecova Faidra je přímo očarovaná Hippolytovou krásou a její chování je do velké míry pudové. Lze se proto domnívat, že trpí spíše frustracemi a nenaplněnou touhou po mužské blízkosti než láskou k samotnému Hippolytovi. Následující verše dokládají, že si do Hippolyta promítá zašlé city k Théseovi: „miluji Théseovu tvář – tu původní.“ (str. 31). Dramatik užívá nového prvku, jeho Faidra se vyznává Hippolytovi přes popis sličnosti svého manžela: „když stanul v labyrintu na prahu /.../ Jak tehdy zářil! Kadeře stužkou svázané, / ústa mu pokryl studu zlatý pel. /.../ Jsi celý Théseus.“ (srov. str. 31-32).

Stejně jako dříve Théseovi přisuzuje Faidra nyní Hippolytovi božské vlastnosti: „Ačkoli ještě mladíček, / máš svaly jako Herkules, / a šíří své hrudi překonáš / Marta bojechtivého.“ (str. 38). Hippolytos je vyzdvihován nad bohy a tím i zbožšťován. S tímto motivem se velmi úzce pojí další motiv, který je ve Faidřině vyznání významný.

Faidra samu sebe degraduje z nadřazeného postavení královny na Hippolytovu služebnici a touží se zcela podrobit jeho vůli: „Klečím tu v prosbách,“ říká, symbolicky mu pokleká k nohám a „objímá jeho kolena“ (srov. str. 32-33). Celý tento obraz lze vyložit jako Faidřinu touhu po submisivitě a vidět v něm jasné zbožšťování Hippolyta, v touze učinit z něj pána svého života.

Stejně jako u Euripida je i Senecova Faidra tvrdě odmítnuta. Hippolytos zděšen odbíhá od Faidry, která padá do mdlob. Postava Faidry prochází ve vyznání fyzickou proměnou, od prvotních záchvěvů slabosti až po stav úplného nevědomí. Tato fyzická proměna je symbolickým obrazem Faidřiny krušné duševní cesty, která ji vede k mravnímu zdokonalení. Seneca zde opět uplatňuje myšlenky stoické filozofie.

Celému Faidřinu vyznání naslouchá postava Chůvy. Je to právě ona, kdo nahlas pronáší Hippolytovo křivé nařčení z královnina zneuctění: „Sem, Athéňané! Věrní služebníci, / pomoc! To hnusné zvíře, Hippolytus, / královně hrozil smrtí, děsil ji / svým mečem, její cudnost ohrozil!“ (str. 34). Lze polemizovat o tom, zda to není právě Chůva, která má

v konečném důsledku na svědomí Hippolytovu smrt. Faidra nemá sebemenší možnost do Chůvina jednání zasáhnout, jelikož je ve stavu bezvědomí. Z těchto okolností lze vyvodit, že Seneca nepřisuzuje Faidře tak značný podíl viny na Hippolytově smrti.

5. Jean Racine: *Faidra*⁴³

„Vdova po královi miluje jeho syna!“⁴⁴

Jean Racine tvoří v období vrcholného francouzského klasicismu. Již kolem roku 1540 se začínají překládat do francouzštiny antické tragédie. Racine se nechává inspirovat antickou látkou, kterou klasicismus chápe jako nadčasový ideál. Pro své zpracování mýtu o Faidře volí jako předlohu Euripidovu tragédi HIPPOLYTOS.

Racine pojmenovává své drama po hlavní hrdince Faidře až při druhém vydání hry v roce 1677, původní název tragédie zněl *Faidra a Hippolytos*. Postava Faidry stojí v centru dramatikovy pozornosti a umírá až na samém konci hry. Z hlediska klasicistní estetiky má drama předepsaných pět dějství a striktně dodržuje verš alexandrín.⁴⁵ Stejně jako předchozí autoři Euripidés a Seneca, se také Racine zcela inspiruje Aristotelovými jednotami času a děje a připojuje k nim ještě jednotu místa (děj se odehrává v městě Troizéně v rámci jednoho dne a všechny dějové zápletky se objevují na začátku hry). Dostává se tím do rozporu s jiným významným francouzským dramatikem, současníkem Pierrem Corneillem. Ten zastával odlišné nazírání na dramatický děj. Jak tvrdí Josef Čermák, „Racine oproti Corneillovi požaduje prostý, nekomplikovaný, látkou nepřetížený děj.“⁴⁶ Racine se záměrně soustředí na jednoduchý děj prostý nelogičností a nahodilostí, aby se mohl detailněji věnovat psychické stránce postav a jejich složitějším charakterům. Artikuluje především to, co postavy cítí. Jinými slovy: v jeho případě se nejedná o tragédii zápletkovou, ale charakterovou. Racine se dostává do rozporu

⁴³ Všechny citace v kapitole Jean Racine: *Faidra*, pokud není uvedeno jinak, jsou z knihy: RACINE, Jean. *Faidra : veršovaná tragédie o 5 dějstvích*. Vyd. 1. Překlad Gustav Francl. Praha: 1960, Orbis. 81 s.

⁴⁴ RACINE, J. *Faidra*. s. 31.

⁴⁵ Alexandrinský verš je dvanáctislabičný (mužský) a třináctislabičný (ženský) rýmovaný vzestupný verš s mezislovným předělem (*dieresi*) po šesté slabice a s metrickým přízvukem na šesté a dvanácté slabice.

⁴⁶ ČERMÁK, Josef. *Nad Racinovou Faidrou*. In RACINE, Jean. *Faidra : veršovaná tragédie o 5 dějstvích*. Vyd. 1. Překlad Gustav Francl. Praha: 1960, Orbis. s. 71.

s Corneillem také kvůli zvolenému námětu. Pro Corneille byla na prvním místě politická témata a láska, která je v Racinově *Faidře* ústředním tématem, jím byla pokládána za ne dost velkou hybnou sílu tragédie.⁴⁷

Drama *Faidra* je obrazem životní krize na jejím vrcholu. Postavy jsou v otevřeném problému: od doby, kdy Faidra přichází do Théseova domu, se rozebíhají události, kvůli kterým „jsou pryč šťastné dny a všechno je proměněné.“ (str. 8). Faidra od začátku svého vzplanutí odmítá krvesmilnou lásku: „Já měla hrozný strach z té touhy zločinné / a k žití nenávist a hrůzu z vášně své.“ (str. 17). Autor se inspiruje Euripidovou předlohou a jeho Faidra své city zpočátku přísně zamlčuje.

Racine zastává Aristotelův názor, že hrdina má být člověk ani ne úplně dobrý, ani ne zlý, aby v divákovi vzbuzoval zároveň bázeň i soucit.⁴⁸ Dramatik obohacuje Hippolyta o zkušenost, která Euripidovu hrdinovi zcela chybí. Dává mu poznat lásku. Hippolytos už není panicky cudný, ani tvrdě zatvrzelý v nenávisti proti ženám: „krásný hrdina už Hippolytem není, / tím ukrutným odpůrcem lásky a jejích vnad.“ (str. 9). V Racinově pojetí se zcela nově objevuje postava Aricie, do které je Hippolytos zamilován. Jedná se o značný odklon od samotného mýtického příběhu, který Hippolytovi přisuzuje panickou cudnost, a který Racine rozšiřuje.

Z hlediska dramatické situace z toho plyne jeden velmi důležitý fakt: Racinův Hippolytos neodmítá Faidřinu lásku jen proto, že takovéto city považuje za incestní a amorální, ale také z důvodu, že je zamilován do jiné ženy.

Racine plně využívá možností, které mu tato nová okolnost dává, a postavu Aricie v celém dramatu interpretuje jako Faidřinu sokyni. Faidra v jedné scéně jedná ve jménu lásky k Hippolytovi nebo je sužována

⁴⁷ ČERMÁK, Josef. *Nad Racinovou Faidrou*. In RACINE, Jean. *Faidra : veršovaná tragédie o 5 dějstvích*. Vyd. 1. Překlad Gustav Franci. Praha: 1960, Orbis. s. 71.

⁴⁸ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Gryf , 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0, s. 22.

výčitkami svědomí z jeho křivého nařčení a v další scéně se zmítá v záchvatech vášnivé žárlivosti, ovládaná touhou po pomstě: „Já přec běžela napravit vlastní zlo, /.../ stíhána výčitkou, jíž těžkla moje vina. /.../ miluje, však pro mě nemá cit. / Proč Aricie však má jeho srdce mít?“ (str. 50). A jinde: „Mé ruce vražedné jsou ochotny mě mstít / a v krvi nevinné žár zhoubný utopit.“ (str. 52). Ve Faidře se tyto dva protichůdné postoje k Hippolytovi mísí, což se stává výrazným rysem Racina dramatu.

5.1. Faidra a Théseus

„Já šťastně provdala se, má radost a můj klid se zdál být úplný.“⁴⁹

Racine nastoluje stejné počáteční okolnosti jako Euripidés: Faidra se zprvu své lásce brání, protože očekává manželův návrat domů. Až když vyslechne zvěst o manželově smrti, dokáže jednat v duchu myšlenky, kterou Racine připisuje postavě chůvy: „Oinóna: Théseus porušil váš svazek smrtí svou / a vaše láska teď už není zločinnou. / I z Hippolyta strach je nyní bez příčiny: / smíte se vídat s ním bez pocitu viny.“ (str. 19).

O důvodech Théseova odchodu z domova poprvé hovoří postava Theramena, Hippolytova vychovatele⁵⁰: „Kdo ví, zda králův záměr není / v tajnosti uchovat, že žije v odloučení?“ (str. 7).⁵¹ Po Théseově návratu domů (ve třetím dějství) se ale dozvídáme, že Théseus opustil domov, aby pomohl příteli uloupit ženu z podsvětí Epiru (str. 41). Tato dějová okolnost se shoduje se Senecovým pojetím.

⁴⁹ RACINE, J. *Faidra*. s. 17.

⁵⁰ O Hippolytově vychovateli se zmiňuje již Euripidés: „Syn Théseus a Amazonin, vznešený / jež pěstil Pittheus.“ (Euripidés, str. 7).

⁵¹ Theramenos pronáší hanlivá slova proti králi před jeho vlastním synem, svým pánem Hippolytem a znevažuje tím Théseovo postavení vladaře. Jedná se o motiv, kterým Racine poukazuje na proměnu společenských poměrů své doby. Pozlátka královského dvora zvolna opadá a autorita panovníka se začíná nabourávat. Samotný výstup se tak stává obrazem společnosti blízké budoucnosti – změny myšlení, která vede k rozkladu starých hodnot (Descartova filozofie vedoucí k osvícenství).

Faidra vede s Théseem dialog celkem třikrát, narozdíl od Euripidovy předlohy, kde se tyto postavy nesetkávají. V jednom z rozhovorů informuje Théseus Faidru o Hippolytově lásce k Aricii, v důsledku čehož se zcela mění její záměr ozřejmit králi Hippolytovo lživé obvinění. Druhý dialog je pak Faidřiným závěrečným doznáním a zpravuje v něm Thésea o své lásce k Hippolytovi i o důvodech svého jednání. Důležitým faktem je, a zde se Racine shoduje se Senecou a rozchází s Euripidem, že křivé nařčení proti Hippolytovi nepronáší Faidra, ale postava chůvy, v Racinově adaptaci v rozhovoru s Théseem.

5.2. Théseus a Hippolytos

„Jak rád bych býval vzal paměti, v níž vše žije.“⁵²

V postavě Hippolyta Racine rozvádí motiv syna, který se snaží vydat na vlastní cestu životem, ale je svázán s otcovou vůlí. Láska k Aricii se Hippolytovi stává překážkou, protože král dívku ztratil, uvrhl ji do otroctví a láska kteréhokoliv muže je jí zakázaná. Hippolytos, „dobrý syn, dbalý cti Théseovy“ (str. 37), se od začátku brání svým citům: „Theramenos: Někoho máte rád / a žalem hynete, ježž chcete ukrývat.“ (str. 11). Z toho plyne velmi důležitý fakt: Faidra a Hippolytos jsou sužováni ze stejné příčiny – ovládá je cit lásky, který je pro ně oba zakázaný kvůli svazujícím společenským normám.

Racine se věnuje vztahu otce a syna daleko detailněji než předchozí dva autoři. Hippolytos ve svém úvodním monologu vyjmenovává všechny Théseovy slavné činy, které jsou mu ke cti: „uměl smrtelníky / chránit jak Herakles jen odvaze své díky, / zadávit netvory a loupežníky smést.“ (str. 10). Stejně obsáhle ale popisuje i Théseovy nezdary: „city své dával rád

⁵² RACINE, J. *Faidra*. s. 10.

napospas“ a „mnoho [žen] oklamal svou vášní prchavou.“ (srov. str. 10). Lze se domnívat, že se Hippolytos bojí propadnout lásce také kvůli otcovu špatnému příkladu: „Jak rád bych býval vzal paměti, v níž vše žije, / ten nedůstojný díl té krásné historie!“ (str. 10)⁵³ Ve spojitosti s postavou Hippolyta tedy nelze mluvit o neschopnosti pocítit lásku, čímž se Racinova adaptace zcela liší od Euripidovy i Senecovy.

5.3. Faidra a Oinóna

„Vstaň!“⁵⁴

Pozice Chůvy se z hlediska společenské hierarchie v různých adaptacích liší. V Euripidově zpracování je postavení královny a její chůvy přirozeně rozdílné. U Senecy dochází k malému posunu, jelikož chůva oslovuje královnu jménem: „Faidro!“ (Seneca, str. 11), i přesto ale zůstává své paní podřízená. Zřetelná změna přichází až u Racina, který této postavě poprvé v historii připisuje jméno – Oinóna. Ta je i nadále královninou služebnicí, ani přinejmenším však již není otrokyní. Faidra ze svého titulu královny Oinóně říká: „Teď vstaň,“ (str. 15) a těmito slovy ji symbolicky povyšuje na svou úroveň.⁵⁵

Racine v celé hře užívá principu *klasicistních důvěrníků*. Postava Oinóny má funkci posluchačky i rádkyně. Na obsáhlém textovém prostoru autor pečlivě buduje vztah těchto dvou žen, který je daleko víc propracován než u předchozích autorů. Spojuje je silným poutem a v jeho

⁵³ Tuto myšlenku formuluje již Euripidés: „Faidra: Vždyť zotročuje muže, třeba smělého, / když o matce neb otci ví co špatného.“ (Euripidés, str. 27).

⁵⁴ RACINE, J. *Faidra*. s. 15.

⁵⁵ Racine ve hře užívá vedle symbolických a silně významových slov také významových gest. Ta vždy doplňují obsah slov, jelikož v klasicistní estetice je slovo hlavní a nesmí být zastíněno. Také scénická poznámka o Faidřině jednání „*Posadí se.*“ (str. 12) má velký symbolický význam. V klasicistním jevištním ztvárnění si postavy nikdy nesedaly a v kontextu Racinovy hry toto Faidřino gesto znamená, že se podvoluje svým citům, které jsou nad její síly.

pojetí Faidra skládá své chůvě do rukou celé své žití: „Vše skládám v ruce tvé, jen v tebe doufat chci. / Jdi! Na tvém návratu můj život závisí.“ (str. 36). Postava Oinóny má také funkci našeptávačky rad a je strůjkyní četných Faidřiných rozhodnutí: „Faidra: Vidíš, že rady tvé utkvěly v srdci mém.“ (str. 35)

Funkci klasicistních důvěrníků ve hře zastávají také Theramenos, který je Hippolytovým přítelem a rádcem, a Ismena, která je Aricinou důvěrnicí. V první řadě plní funkci zpovědníků: Theramenos „zná Hippolytovo srdce od narození i důvod Hippolytovy bolesti, již druzí sotva tuší.“ (srov. str. 8, 9). Ismena „vše ví o dnech mládí“ své paní. (srov. str. 21). V rozhovorech mezi pány a důvěrníky se opakovaně objevuje slovní spojení „ty víš,“ (str. 9, 22). Další funkcí důvěrníků je, že vždy slovně podporují své pány: „Aricie: Jak, drahá Ismeno, mé srdce rádo má / tvá slova.“ (str. 21). A jinde: „Oinóna: Zažeňte, paní má, tu hrůzu nemístnou. / Jinýma očima hledte na chybu svou.“ (str. 53).

5.4. Faidra a Hippolytos – vyznání lásky

„S vámi bych zhynula – anebo zvítězila!“⁵⁶

Faidřino vyznání se děje formou dlouhého monologu. Využití monologů je pro klasicismus typické a v dramatu se s nimi opakovaně setkáváme u většiny postav (například v případě Faidřina svěřením se Oinóně nebo Hippolytova vyznání Aricii).

Faidra se setkává s Hippolytem a zjevuje mu své tajemství sama bez cizí pomoci. Oinóna sice stojí po celou dobu vyznání v pozadí, ale do průběhu děje nezasahuje. Zde nacházíme shodu se Senecou.

⁵⁶ RACINE, J. *Faidra*. s. 30.

Postava Faidry udává tempo dialogu i jeho obsah. Racine jí připisuje daleko více veršů než Hippolytovi, který zůstává po většinu času tichým posluchačem. Dialog se zpočátku skládá z krátkých slok, v důsledku čehož se motivy obsažené ve vyznání rychleji obměňují a rozvíjejí. Racine užívá zajímavého stylistického prvku, jeho Faidra zpočátku mluví v kondicionálech a říká něco, co přímo říci nedokáže: „Zasloužila bych si vaši nenávisť, / když tolik činů zlých z mé strany stále zříte. / Do srdce, pane můj, mi ale nevidíte.“ (str. 28). Teprve postupným vršením informací odkrývá Racine Faidřiny pravé tužby a záměry, se kterými k Hippolytovi přistupuje a z nichž se mu vyznává: „Přišla jsem prosit tě, o syna bojíc se, /.../ Jak slabá záminka pro tu, jež láskou plane. / Já mluvit musela jen o tobě, můj pane!“ (str. 31).

Na začátku vyznání se setkáváme s Faidrou matkou, bojující za budoucnost svého vlastního syna, kterého jí domněle zesnulý Théseus zanechal: „srdce mé je plno nepokoje: / můj syn je bez otce a brzy přijde den, / kdy zemru také já, bude sirotkem.“ (str. 27). Faidřiným původním záměrem není vyznat se Hippolytovi ze své lásky, ale usmířit se s ním a zaručit tím vlastnímu synovi dobrou budoucnost. Také proto je Hippolytova reakce na macešina úvodní slova tak mírná. Racine vychází z Euripidovy i Senecovy interpretace Hippolyta a šlechtnost vůči nevlastní matce mu ponechává v plné míře.

Hippolytova laskavá slova ve Faidře znovu probouzejí dlouho potlačovaný cit: „Ve vás mi ožívá. A srdce mé... ó běda! / Má vašeň šílená se déle skrývat nedá.“ (str. 29). Celé vyznání se nese v duchu dlouho potlačované vášně, která kulminuje v otevřený dušezpyt. Autor užívá jazykových prostředků, jako jsou naléhavost a sugestivní tón, kterými zdůrazňuje subjektivnost Faidřina sdělení. Pro Racina je právě lidské nitro místem, kde se odehrává pomyslný boj jeho postavy.

Celé Faidřino vyznání je autoreflexí - vyznává Hippolytovi své city a zároveň se pro ně sama pronásleduje, protože jsou pro ni rozumově nepřijatelné. Označuje samu sebe za milující ženu, ale i za „obludnou a

proradnou bytost". (srov. str. 31). Rozum a city v tomto vyznání vystupují současně: „Nesmíš myslit si, když lásku vyznávám ti, že klid a svědomí ji draze nezaplatí / a že cit bláhový, jenž zmámil hlavu mou, / živil tu nákazu radostí zbabělou.“ (str. 30).

Racinova Faidra vzpomíná na časy minulosti ověčené Théseovou slávou a velikostí, i na dobu, kdy její manžel ještě nebyl poskvřený řadou milostných poklesků: „I váš stud vznešený byl vepsán v jeho tváři.“ (str. 29). Podobně jako u Senecy ztotožňuje Thésea s Hippolytem: „Měl vaši postavu, též zrak i řeč měl vaši.“ (str. 29). Zásadní rozdíl mezi autory však nacházím v tom, že Racinova Faidra nestaví Hippolyta namísto jeho otce Thésea, ale vedle něj - jako jeho rovnocenného konkurenta.⁵⁷

Racine nahrazuje Senecův motiv následování motivem společné cesty. Jeho Faidra už nechce být služkou, která se v pokoření vrhá Hippolytovi k nohám (přestože ve vyznání opakovaně oslovuje Hippolyta „pane“ str. 27-31). Chce být jeho rovnocennou partnerkou: „Kdykoli byste šel zrádnými cestami, / já musela bych jít, můj pane, před vámi.“ (str. 30). Faidra v sobě dokonce nachází sílu Hippolyta vést: „Já, princi, věřte mi, bych sama chtěla vést / vás labyrintem tím a jeho spleť cest.“ (str. 30). Faidra chce Hippolytovi prošlapávat cestu na společné cestě životem, což se stává významným motivem celého vyznání.

Faidřin život závisí na Hippolytově rozhodnutí, jelikož je ve svém vyznání na pokraji sil. Přemožená láskou je nucená řešit situaci teď a tady, čímž je zaručena dramatickost situace i její naléhavost. V konečném důsledku je reakce Racinova Hippolyta stejně nekompromisní a chladně odmítavá jako u předchozích autorů. Rozdíl je však v tom, že Hippolytos nereaguje na Faidřino vyznání jedinou větou. Racine se u Euripida inspiruje motivem mlčení a jeho Faidra je z Hippolytovy strany podrobená

⁵⁷ Jako dříve u Senecy i u Racina se na více místech objevuje motiv Hippolytova zbožšťování: „Faidra: Venuše modlitby mé každý den sic měla, / leč Hippolytos cit. Jak stále jsem jej zřela / i v hloubi oltáře, kam oběť kladla jsem, / já namísto bohyně vzývala jeho jen.“ (Racine, str. 16).

krutému a nekompromisnímu tichu. Přestože jsou Hipolytovy reakce v závěru dialogu omezené na minimum, Faidřino vyznání se děje za přítomnosti obou postav, v čemž nacházím po formální stránce zásadní rozdíl mezi Euripidovou a Racinovou adaptací.

Po Hippolytově odmítnutí Faidra touží po okamžitém trestu a na konci monologu prosí Hippolyta o zabití: „Pomsti se, ztrestej mě za lásku nehodnou! /.../ Zde moje srdce máš, tam musíš ránu vést. /.../ Bodni!“ (str. 31). Na rozdíl od Senecy, kdy Hippolytos hrozí Faidře zabitím a Faidra se mu zcela podvoluje (Teď plniš moje tajné přání: /.../ smrt zachrání mne před hříchem.“ Seneca, str. 34), v Racinově pojetí přebírá vládu nad situací zcela postava Faidry a Racinův Hippolytos nepoužívá proti Faidře sílu. Naopak, před proudem jejích slov stojí docela ochromen, neschopen slova ani gesta. Faidra mu vlastní rukou bere meč a je odhodlána se sama probodnout: „nechceš-li se snad zlou krví pošpinit, / svůj půjč mi aspoň meč! Sama si vezmu žití! / Rychle!“ (str. 31). Racine tím dává mýtu o Faidře nový rozměr. Činí z Faidry ženu, která je odhodlanější a k sobě samé krutější než postava Hippolyta.

K Faidřinu sebevražednému usmrcení by bývalo došlo, kdyby ji chůva Oinóna nezadržela a neodvedla pryč. Tento zásah je shodný se Senecovým, liší se však v tom, že Faidra neupadá do stavu bezvědomí. Racine symbolicky poukazuje na Faidřinu odevzdanost chůvě a z hlediska vzájemné důvěry lze mluvit o celkovém posunutí vztahu těchto dvou ženských postav.

6. Sarah Kane: *Faidřina láska*⁵⁸

„*Hippolytos: Nikdy o mňa nešlo.*“⁵⁹

Sarah Kane se řadí do skupiny dramatiků, která je v českém prostředí označovaná *cool* nebo také *coolness*. Tento dramatický proud, který představuje hlavní linii britské dramatiky druhé poloviny 90. let 20. století, je nazýván také *in-yer-face*, jak ho pojmenovává Aleks Sierz.⁶⁰ Autoři reagují na stav společnosti velmi výraznými a šokujícími prostředky. V 90. letech se začíná otevřeně hovořit o kontroverzních tématech doby, jako jsou například homosexualita či bisexualita. Autoři ztvárňují též postavy sexuálních zvrhlíků a deviantů, ve snaze otevřeně reagovat na tabuizované problémy společnosti.

Brutální sexuální a násilnické scény jsou Kane nepokrytě zobrazovány, ve své podstatě jsou však metaforickými. Autorce nejde o ztvárnění samotného aktu, ale o znázornění vnitřního bolestivého neklidu postav, projevujícího se vnějšími brutálními činy. Stejně je tomu i v případě hry *Faidřina láska*.

Autorka vychází ze Senecovy předlohy. Spíše, než by se snažila převyprávět příběh, se inspiroje tématy a motivy a nově interpretuje postavy. Ty se stávají více než dávnými hrdiny z mýtu lidmi silně trpícími chorobami současné doby. Zaplétají se do disfunkčních sexuálních vztahů a prodělávají krizi osobní identity. Kane se vyjadřuje také k dlouhodobému problému krize rodiny, který silně souvisí s nelehkým postavením svobodných matek. Dotýká se též problematiky majetkových rozdílů a chudoby, ale především se soustředí na problém nedostatku v duševní oblasti a celkové citové vyprahlosti.

⁵⁸ Všechny citace v kapitole Sarah Kane: *Faidřina láska*, pokud není uvedeno jinak, jsou z knihy: KANE, Sarah. *Hry*. Vyd. 1. Překlad: Svetlana Žuchová, Eva Pivolusková. Bratislava: 2002, Drewo a srd. 275 s. ISBN 80-88965-42-X.

⁵⁹ KANE, S. *Faidřina láska*. s. 94.

⁶⁰ SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre : british drama today*. 1st ed. London: 2001, Faber and Faber. 274 s. ISBN 0-571-20049-4.

Titulní postavou dramatu je Faidra, přestože Hippolytos stojí v centru dění. Ve shodě s Euripidem Faidra umírá už v první polovině hry a Hippolytův příběh rámuje celé drama. Hru otevírá Hippolytos, stejně jako u předchozích autorů Senecy a Racina. Hlavní postavou hry shledávám Faidru. Ta svým sebevražedným činem zásadním způsobem ovlivňuje Hippolytovo jednání. Ve všech předchozích adaptacích zůstává Hippolytos ve svých názorech neoblomný – po Faidřině vyznání i po její smrti. U Sarah Kane však v důsledku Faidřina činu zásadně mění svůj dosavadní negativistický pohled na vlastní život.

Faidra i Hippolytos prodělávají těžkou krizi osobní i sexuální identity. Mnohdy se vášnivě zamilují do člověka, se kterým zcela ztotožní své já, a učiní z něho svou oběť. V případě Faidry se jedná o nevlastního syna Hippolyta, v případě Hippolyta o jeho bývalou přítelkyni Lenu. Je nutné zdůraznit, že Hippolytos Sarah Kane není uzavřený lásce a okolí, protože by nebyl schopný citu nebo jím od už mládí pohrdal, jako je tomu u Euripida, Senecy a z malé části i u Racina, ale protože už kdysi v minulosti miloval a zklamal se. Zatvrdil své srdce z nešťastné lásky: „Faidra: A čo tá žena? Lena – nebol si – *Hippolytos chytí Faidru zuřivě pod krkem: Už ju viac ani nespomeň.*“ (srov. str. 93). Touto interpretací Kane rozšiřuje samotný mýtický příběh.

Postavy Sarah Kane zcela nepočítají se zásahem vyšší moci, jsou odkázány jen na své vlastní síly. Faidřina láska k Hippolytovi není dána osudem či božským zásahem, ale je podporována a živena její vlastní vůlí.

Postava Chůvy ve hře zcela chybí. Její funkci zastává - vzhledem k předchozím autorům zcela nová postava - Faidřina vlastní dcera Strofé. Faidra se jí se svou láskou svěřuje a otevřeně s ní o ní mluví, stejně jako u předchozích autorů. Nikdy se však před ní nezmiňuje o své možné sebevraždě, také proto ji Strofé nikdy nenabádá, aby jednala ve jménu své záchrany a usilovala o naplnění lásky k Hippolytovi. Strofé o matčině vyznání netuší, proto mu není přítomná a do jeho průběhu nezasahuje.

6.1. Faidra a Théseus

„Samozrejme že som doň stále ešte zamilovaná. Nevidela som ho odkedy sme sa zobrali.“⁶¹

Vztah Faidry a Thésea není ve hře budován. Obdobně jako u Senecy neexistuje důvěrná spojitost mezi těmito postavami: „Lekár: Ste doň ešte stále zamilovaná? / Faidra: Samozrejme. Nevidela som ho odkedy sme sa zobrali.“ (str. 80). Théseus jako manžel i otec ve hře zcela chybí. Kane zde reflektuje fenomén neúplných rodin a osamělých matek. Faidra netuší, zda její manžel ještě někdy bude plnit funkci rodiče a plnohodnotného člena rodiny.

Kane přebírá od Senecy motiv Thésea smilníka a její Faidra taktéž neočekává manželův návrat: „Ten sa nevráti, zamestnáva ho vlastná zbytočnosť.“ (str. 83). Zásadní rozdíl však shledávám v tom, že Théseův příchod domů je v celé hře možný, protože žádná dějová okolnost tuto variantu nevyvrací. Z toho plyne důležitý fakt, Faidra se rozhoduje získat Hippolyta navzdory možnému Théseovu návratu.

Faidra je nejstarší členkou rodiny a postrádá ve svém okolí rovnocenného partnera (sám Hippolytos je o dvacet let mladší než ona). Autorka dovádí do důsledku Senecův motiv osamělé ženy. Její Faidra je obětí psychických i sexuálních frustrací, které plynou právě z osamělosti. Dokládá to fakt, že Faidřin sexuální život zůstal po Théseově odchodu zcela utlumen: „Nikdy som mu nebola neverná.“ (srov. str. 92). Lze se domnívat, že Faidřiny vášně vyplývají z nenaplněného manželského vztahu a jsou více projevem zoufalství a strachu ze samoty než výrazem čisté lásky k Hippolytovi.

⁶¹ KANE, S. *Faidrina láska*. s. 80.

6.2. Théseus a Hippolytos

„Syn môj. Nikdy som ťa nemal rád.“⁶²

Vztah Thésea a Hippolyta v této hře není postaven na vzájemné úctě. Hippolytos označuje Thésea za „absolútneho čuráka“ (str. 88), což vypovídá o jeho pramalém respektu k otci. Reflektování krize rodin je pro vlnu coolness dramatiky příznačné, proto je toto téma u Kane tak silně artikulováno.

Théseus vstupuje do děje až v samém závěru hry. Brutálně znásilňuje nevlastní dceru Strofé a podřezává jí hrdlo. Krátce na to vynáší smrtící ortel nad svým vlastním synem: *„Hippolytos pozrie Teseovi do tváre. / Hippolytos: Ty. / Teseus váha, potom ho pobožká na pery a sotí ho do náručia Muža 2. / Teseus: Zabi ho.“* (str. 110). Kane v tomto krátkém dialogu variuje motiv ukvapeného Théseova odsouzení. Prostor, který autorka přiděluje rozhovoru mezi otcem a synem je vzhledem k předchozím autorům naprosto minimální. A jejich nenávistný vztah je od začátku hry nastolen a v celé hře se nemění: *„Théseus: Syn môj. Nikdy som ťa nemal rád.“* (str. 112). Počáteční příčinu či okolnosti vzniku této nenávisti se však nikdy nedozvídáme.

6.3. Faidra a Hippolytos – vyznání lásky

„Prečo ma nenávidíš?“ „Lebo ty sa nenávidíš.“⁶³

Faidřino vyznání lásky začíná jejím příchodem do Hippolytova pokoje. Kane tuto scénu zpočátku interpretuje jako příchod matky – nikoliv milenky – do pokoje svého nevlastního syna: *„Faidra začne upratovať izbu – zbiera ponožky a spodnú bielizeň a hľadá miesto, kam by ich odložila. Pozbiera prázdne vrecká od sladkostí a dá ich do koša.“* (srov.

⁶² KANE, S. *Faidrina láska*. s. 112.

⁶³ KANE, S. *Faidrina láska*. s. 95.

str. 85). Tato činnost, jež předchází vyznání, se rovná každodenním povinnostem matky, která se stará o domácnost. V této spojitosti lze mluvit o krizi osobní identity, jelikož Faidra neustále osciluje mezi rolemi matky a milenky. Roli matky ve vztahu k Hippolytovi odmítá („Hippolytos: No tak, matka, von s tým. / Faidra: Nevolaj ma tak.“ str. 89). Role milenky jí není souzená a zůstává od svatby nenaplněná.

Hippolytův jazyk je jazykem agresivity a střetává se s zpočátku klidným a mírným jazykem Faidry: „Hippolytos: Kedy si si naposledy zajebala? / Faidra: Takú otázku by si nevlastnej matke nemal dávat.“ (str. 85). Kane zde explicitně ztvárňuje neschopnost postav navzájem komunikovat. Nevlastní matka a syn spolu nedokáží hovořit s úctou a o ničem jiném než o sexuálních praktikách.

Navzdory této konverzaci Faidra označuje Hippolyta za oblíbeného a veselého společníka. Kane přebírá od Senecy motiv zbožšťování. Hippolytos je Faidrou zbožšťován, přestože neoplývá sličností ani fyzickou silou: „Faidra: Lúbim ťa. / Hippolytos: Prečo? / Faidra: Si zložitý. Náladový, cynický, zatrpknutý, zvrhlý, rozmazaný. Celý den ležíš v posteli a potom celú noc pozeráš telku, motáš sa po dome s ospalými očami a všetci sú ti ukradnutí. Trápíš sa. Ja ťa zbožňujem.“ (str. 89-90). Lze zde polemizovat o tom, že postavy nejsou schopné vřelých a láskyplných citů, a proto záměrně vyhledávají bolestivé a útrpné okamžiky, aby alespoň něco pocítili.

Během celého vyznání Hippolytos Faidru do značné míry ignoruje (sleduje násilnický film a hraje si s autíčkem na ovládání). Všim, co dělá a mluví, se snaží Faidru odradit: „Faidra: Nemôžeš mi zabrániť, aby som ťa lúbila. / Hippolytos: Môžem.“ (str. 94). Tato ignorace má závažnější opodstatnění, než jen Hippolytův všeobecný nezájem o okolní dění. Podstata Faidřiny lásky je především biologická – tedy pudová – a je dána silnou krizí sexuální identity: „Faidra: Lúbim ťa. / Hippolytos: Prečo? / Faidra: Vzrušuješ ma.“ (str. 89-90). Faidřiny city k nevlastnímu synovi

jsou u Kane odrazem její touhy po životní náplni, obdobně jako u Senecy. Z následujících veršů se lze domnívat, že Hippolytos si je toho plně vědom, a právě proto se snaží Faidru odstrašit: „Faidra: Milujem ťa. / Hippolytos: Nie. / Faidra: Chcem ťa. / Hippolytos: Nejde ti o mňa. Nikdy o mňa nešlo.“ (str. 93-94).

Kane dovádí do důsledku motiv ponížení převzatý od Senecy. Faidra se Hippolytovi opakovaně podbízí, až nakonec dosáhne toho, že na něm provede orální sex: „*rozepne mu nohavice a predvedie na ňom orálny sex. On sa zatiaľ díva na obrazovku a je sladkosti. Keď sa blíž vyvrcholeniu, vydá akýsi zvuk. Faidra začne odtahovať hlavu, on ju však pridrží a vyvrcholí jej do úst. Po celý čas neodtrhne pohľad od televize. Pustí jej hlavu. Faidra sa posadí a zahladí sa na obrazovku. Nastane dlhé ticho, prerušované len suchotom Hippolytovo vrečka so sladkosťmi. Faidra plače.* / Hippolytos: Tak. Tajomstvo pominulo.“ (str. 92). Faidra je degradována na předmět, s nímž si Hippolytos může dle libosti pohrát.

Zlom přichází až ve chvíli, kdy Faidra zjišťuje, že cit, který je oba ovládá – Faidru nutí ke zběsilému usilování o Hippolyta a Hippolyta paralyzuje k naprosté nečinnosti – není čistá láska, ale zakamuflovaná nenávisť: „Hippolytos: Už ma nenávidíš? / Faidra: Nie. (pauza) A prečo ma ty nenávidíš? / Hippolytos: „Lebo ty sama sa nenávidíš.“ (str. 95) Pod tíhou skutečností Faidra Hippolyta veřejně obviňuje ze znásilnění a ihned na to se oběsí.⁶⁴

⁶⁴ V překladu Achaba Haidlera nacházím zásadní odklon od originálu i od interpretace slovenských překladatelek. Sám název překladu hry *Faidra (Z lásky)* napovídá, že Faidra jedná skutečně z lásky k Hippolytovi a z největší části kvůli jeho záchraně: „Hippolytos: Měl bych jí bejt vděčnej. Začínám žít.“ (KANE, S. *Faidra (Z lásky)*. srov. str. 58). Právě díky Faidřině činu Hippolytos opouští mrtvolný negativistický postoj a nachází novou vůli žít s radostí. Tento motiv obětavé Faidry se objevuje i ve slovenském překladu, ovšem v daleko menší míře. Lze tak soudit z Hippolytovy reakce na zprávu o Faidřině smrti: „Ona ma naozaj milovala. / Konečne trochu života.“ (KANE, S. *Faidrina láska*. srov. s. 101). Slovenský překlad je věrný předloze, ve které je použito slovní spojení „Life at last.“ (KANE, S. *Phaedra's love*. s. 28). Význam Faidřiny oběti pro Hippolytovu záchranu zde není tak artikulovaný, Hippolytos na závěr opakovaně pronáší větu: „Som zatracený.“ (KANE, S. *Faidrina láska*. srov. str. 101). Překlad opět dostává předloze, ve které je přímo užito slovo „doomed“ (KANE, S. *Phaedra's love*. s. 29), v překladu znamenající „odsouzený ke zkáze, zatracený“.

7. Proměny vyznání lásky

Faidřina vyznání procházejí u autorů Euripida, Senecy, Racina a Kane po formální i tématické stránce řadou proměn.

Euripidés připisuje Faidřinu lásku zcela zlovůli bohů. Faidra je tedy už od počátku v celé věci nevinně a stává se nástrojem pomsty bohyně Afrodité. Jejím charakteristickým rysem je, že v celé hře proti citům lásky bojuje. Euripidova Faidra se Hippolytovi sama nevyznává, nositelkou tohoto významného dějového zvratu je postava Chůvy. Podstatné je, že Faidra v celé hře nekomunikuje ani s Hippolytem, ani s Théseem a páchá sebevraždu ihned po prozrazení tajemství.

Seneca taktéž pracuje s motivem osudem dané lásky, Faidřiny motivace však výrazně rozšiřuje. Lze mluvit o Faidřině citové absenci, v důsledku čehož shledávám, že její láska k Hippolytovi je do značné míry zapříčiněná právě tímto deficitem. Dále se u Senecy poprvé objevuje motiv Faidřina vědomého jednání ve jménu zakázané lásky. Na samém začátku hry se setkáváme s Faidrou, která se již podrobila svým citům. Senecova Faidra se vyznává Hippolytovi, když zná zprávu o Théseově smrti. Činí tak sama, přímo na jevišti a vede s ním dialog. Chůva stojí celou dobu v pozadí, až když její paní padá do bezvědomí, sama Hippolyta křivě nařkne z jejího znásilnění. Tato Senecova adaptace si bere za předlohu první nedochovanou verzi Euripidova dramatu a s tou druhou, kterou známe dnes, se v zásadních bodech neshoduje.

Racinova Faidra se stejně jako Euripidova snaží od první chvíle s utajovanou láskou bojovat. Vyznává se Hippolytovi teprve tehdy, když zná zvěst o manželově smrti. Přestože autor volí za předlohu Euripidova *Hippolyta*, po formální stránce se vyznání u těchto autorů liší. Racinova Faidra se vyznává Hippolytovi sama, přímo na jevišti a vede s ním dialog. Chůva Oinóna je opět přítomná celému vyznání a je to také ona, kdo pronáší Hippolytovo lživé obvinění, zde se Racine shoduje se Senecovým pojetím.

Sarah Kane vychází do velké míry ze Senecovy předlohy. Přebírá motiv, který autor nastínil, a dále ho rozvíjí a umocňuje. Její Faidra je interpretována jako citově i sexuálně frustrovaná žena, která zoufale hledá lásku a propadá touze po opravdovém citovém prožitku. Faidra se vyznává Hippolytovi osobně a taktéž s ním vede dialog. Narozdíl od Senecova pojetí však páchá sebevraždu ihned po vyznání a sama pronáší Hippolytovo křivé nařčení, čímž se Kane shoduje s Euripidem.

Způsob Faidřiny sebevraždy se u autorů proměňuje. Přestože Sarah Kane ve hře explicitně ztvárňuje všechny násilnické a sexuální scény, postavu Faidry usmrcuje za scénou. Shoduje se tím s Euripidovým pojetím, a to také z hlediska způsobu Faidřiny sebevraždy, kterou je u obou autorů oběšení. Považuji za překvapivé, že právě v tomto případě Kane nenásleduje Senecův vzor, který Faidru usmrcuje přímo na scéně, a to krvavě – konkrétně prostřednictvím Hippolytova meče.⁶⁵

Racinova Faidra páchá sebevraždu taktéž na scéně. Netradičně se usmrcuje jedem, který jí darovala Médea. Lze se domnívat, že se jedná o vyústění motivu dědičného prokletí, se kterým Racine pracuje. Faidra svou sebevražednou smrtí dává symbolicky najevo, že se sama řadí mezi ženy z vlastního i Théseova rodu, které stihlo prokletí zkázonosné a nešťastné lásky.

Zásadní rozdíly a tématické změny v adaptacích shledávám také ve ztvárnění postavy Hippolyta. Od prvotního cudného a panického mládence, oddaného výhradně bohyni Artemis, s jednoznačně vyhraněným negativním názorem na celé ženské pokolení, jak jej ztvárňují Euripidés a Seneca, se adaptace Racina a Kane výrazně liší. Zásadní proměnou prochází Hippolytos u Racina, který mu připisuje poznání lásky. Jedná se o zcela novou okolnost, která se odlišuje už od

⁶⁵ Hippolytův meč se stává hlavním důkazem proti Hippolytovi v jeho křivém nařčení: „To hnušné zvíře, Hippolytus, /.../ Bezhlavě prchl pryč a na útěku / meč odhodil! Mám ho! To je důkaz!“ (Seneca, str. 34).

samotné postaty mýtu. Sarah Kane taktéž interpretuje Hippolyta jako muže, který má s milostnými city zkušenost. Její Hippolytos je zhrzený bývalou láskou a tuto frustraci zahání zvýšenou sexuální aktivitou. Interpretace Racina a Kane výrazně rozšiřují mýtický příběh, který Hippolytovi přisuzuje panickou cudnost.

Všichni autoři ve větší či menší míře variují téma božské moci. Toto téma je velmi obsáhlé a vystačilo by na samostatnou studii. V mé práci zůstává do značné míry nevyčerpáno a dotýkám se ho pouze okrajově, protože nemá přímou spojitost s Faidřiným vyznáním.

U Euripida zaznamenáváme krizi polyteistického náboženství, kdy se mezi smrtelníky a bohy začíná rozevírat propast („Hippolytos: Ó, kéž by mohl proklít bohy lidský rod!“ Euripidés, str. 71). U Senecy nevíra ve vyšší moc narůstá a jeho postavy jsou čím dál víc odkázány na vlastní sílu a vůli („Faidra: Kdo pomůže mi zkrotit strašný žár, / který mne sužuje? Snad nějaký Bůh?“ Seneca, str. 38). Racine tvoří v již v době, kdy polyteistické náboženství vystřídalo monoteistické, konkrétně v období upevňujícího se křesťanství. Autor obtěžkává své postavy tíživým osudem a nepřipisuje jim od bohů ani malou dávku milosrdenství („Théseus: Nechci už rušit je marnými modlitbami.“ Racine, str. 63). Na konci Racinova dramatu nepřichází z božských úst smírné rozehřešení jako u Euripida, ale postavy jsou nucené odčinit časný trest zde na zemi. Za ten považují Théseovo přijetí Aricie („Théseus: duši zesnulou, abych teď uklidnil, /.../ z milenky synovy stane se dcera moje.“ Racine, str. 65). Postavy Sarah Kane již zcela nepočítají se zásahem vyšší moci, jedná se znovu o krizi náboženství, nyní tedy monoteistického („Boh neexistuje. Nie je. Žiadny Boh.“ Kane, str. 103). Hra Kane se vyznačuje totálním popřením existence božské moci.

Dalším velmi zajímavým tématem, které se objevuje u všech autorů, je téma Faidry jako matky. Autoři Euripidés, Seneca i Racine

interpretují Faidru nejen jako manželku a toužící ženu, ale také jako matku, nicméně postavy Faidřiných potomků v jejich hrách nevystupují. Zásadní změna přichází u Sarah Kane, která činí z Faidřiny vlastní dcery Strofé jednu z hlavních postav. Ta přebírá roli chůvy našeptávačky a důvěrnice. Vztah Faidry s jejím vlastním dítětem je u Kane detailně budován, jelikož na něm rozvádí téma krize rodiny i problematiku svobodného mateřství.

8. Závěr

Ve své práci jsem se podrobněji zabývala proměnami ztvárnění Faidřina vyznání lásky u čtyř autorů tvořících v časovém rozpětí téměř dvou a půl tisíce let.

Mou snahou bylo soustředit se na hlavní formální a tématické rozdíly a posuny mezi jednotlivými adaptacemi Faidřina vyznání a věnovat se jejich komparaci v celé bakalářské práci.

V podkapitolách jsem se podrobněji zaměřila na charakteristiku hlavních postav a vzájemných vztahů mezi Faidrou, Théseem a Hippolytem, v případě Racina též chůvou Oinónou. Věnovala jsem se proměnám těchto vztahů i vlastností postav a shledala jsem, že jsou silně určující pro motivace Faidřina vyznání a staly se pro mě klíčovými k jejich objasnění.

V závěrečné kapitole jsem se pokusila stanovit zásadní formální a tématické rozdíly mezi adaptacemi Faidřina vyznání a poukázat na hlavní analogie a odlišnosti u jednotlivých autorů.

Všechna čtyři dramata jsou bohatá na řadu témat a motivů, které přes svou zajímavost zůstávají v mé práci nevyčerpaný, protože přímo nesouvisí s Faidřiným vyznáním. Jsou to například pozice a význam božstev v jednotlivých hrách, role Faidry jako milenky a matky nebo motiv dědičného hříchu. Dramata jsou tématicky i motivačně natolik obsáhlá, že nadále zůstávají bohatým a nevyčerpaným inspiračním zdrojem.

9. Seznam použitých pramenů a literatury

Knižní tituly a monografie

ABRAMS, Meyer Howard. *Zrcadlo a lampa : romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Vyd. 1. Praha : Triáda, 2001. 383 s. ISBN 80-86138-12-7.

ARISTOFANÉS, *Žáby*. Překlad: František Řivnáč. Praha: 1870.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Gryf , 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0.

ARMSTRONG, Karen. *Krátká historie mýtu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006. 156 s. ISBN 80-7203-750-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 2. Praha: 2002, Sociologické nakladatelství (SLON). 165 s. ISBN 80-86429-11-3.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: 2008, Nakladatelství Lidové noviny Institut umění - Divadelní ústav. 948 s. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN).

BUDIL, Ivo. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton, 2003. 487 s. ISBN 80-7254-321-0.

CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. Vyd. 1. Praha: Koniasch Latin Press, 2001. 892 s. ISBN 80-85917-69-6.

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Vyd. 1. Praha: Koniasch Latin Press, 2003. 790 s. ISBN 80-85917-87-4.

DANEŠ, Jaroslav. *Politické aspekty řecké tragédie : Political aspects of Greek tragedy*. Červený Kostelec : Pavel Mervart , 2012. 158, 166 s. ISBN 978-80-7465-028-4.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Vyd. 2. Praha: Oikoymenh, 2003. 102 s. ISBN 80-7298-037-8.

- EURIPIDÉS. *Hippolytos*. Vyd. 2. Překlad Josef Král. Praha: 1941, Společnost přátel antické kultury. 73 s.
- GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Praha : Levné knihy KMa , 2004. 744 s. ISBN 80-7309-153-4.
- GOTTLIEB, Vera. *Theatre in cool climate*. Oxford : Amber Lane Press, 1999. ISBN 1-872868-26-6.
- INNES, Christopher. *Modern British drama : the twentieth century*. 1. ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-01675-4.
- KANE, Sarah. *Faidra (Z lásky)*. Překlad. Jaroslav Achab Haidler. In *Projet Bouda: partnerský projekt PQ 2003*. Vyd. 1. Praha: 2003, Národní divadlo v Praze. 142 s. ISBN 80-7258-123-6. s. 33-69.
- KANE, Sarah. *Hry*. Vyd. 1. Překlad Svetlana Žuchová, Eva Pivolusková. Bratislava: Drewo a srd, 2002. 275 s. ISBN 80-88965-42-X.
- KANE, Sarah. *Phaedra's love*. London: Methuen, 2002. s. 41. ISBN 0-413-77112-1.
- Katechismus katolické církve*. Vyd. 1. Přeložil Josef Koláček SJ. Praha: 1995. Zvon, české katolické nakladatelství. s. 793. ISBN 80-7113-132-6.
- LEPAPE, Pierre. *Země literatury : od Štrasburských přísah do Sartrova pohřbu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Vyd. 1. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-052-5.
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Vyd. 1. Praha : Akademie múzických umění v Praze , 2001. 399 s. ISBN 80-85883-91-0.
- RACINE, Jean. *Faidra : veršovaná tragédie o 5 dějstvích*. Vyd. 1. Překlad Gustav Francl. Praha: 1960, Orbis. 81 s.

SENECA, L. A. *Faidra*. Vyd. 1. Překlad Eva Stehlíková. Praha: 2011, Artur. 76 s. ISBN 978-80-87-128-58-9.

SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre : british drama today*. 1st ed. London: 2001, Faber and Faber. 274 s. ISBN 0-571-20049-4.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Divadlo za časů Nerona a Seneky*. Vyd. 1. Praha : Divadelní ústav, 2005. 186 s. ISBN 80-7008-185-6.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha : Ústav pro klasická studia Československé akademie věd, 1991. 130 s. ISBN 80-901084-0-7.

STEINER, George. *Smrt tragédie*. Vyd. 1. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. 211 s. ISBN 978-80-89369-28-7.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me : Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester : Manchester University Press , 2002. xi, 207 s. ISBN 0-7190-5956-9.

WALLACE, Claire. *Suspect cultures : narrative, identity & citation in 1990s new drama*. 1. ed. Prague : Litteraria Pragensia, 2006. ISBN 80-7308-124-5.

Divadelní programy

Projet Bouda: partnerský projekt PQ 2003. Vyd. 1. Praha: 2003, Národní divadlo v Praze. 142 s. ISBN 80-7258-123-6.

Periodika

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Faidra jako interpretační problém?* *Divadelní revue*, 2009, roč. 20, č. 2, s.103-106.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Pozdně antické zdroje evropské teorie dramatu.
Divadelní revue, 1993, roč. 4, č. 4, s.78-78.

Přednášky

SARKISSIAN, Alena. *Řecké divadlo klasické doby*. (přednáška) Praha :
DAMU, 17.10.2012.

Internetové zdroje

Alexandrín. www.artslexikon.cz, Přístup z:
<http://artslexikon.cz/index.php/Alexandr%C3%ADn>