

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

**Bakalářská práce**

**Ifigenie v Aulidě. Srovnání vybraných uměleckých  
zpracování námětu**

**Lenka Gyebrovská**

**Plzeň 2014**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Humanistika**

**Bakalářská práce**

**Ifigenie v Aulidě. Srovnání vybraných uměleckých  
zpracování námětu**

**Lenka Gyebrowszká**

*Vedoucí práce:* Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

*Plzeň, duben 2014*

.....

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí mé práce Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D. za cenné rady, za zapůjčení studijních materiálů a především za věnovaný čas, který strávila vedením mé bakalářské práce.

## OBSAH

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ŘECKÁ TRAGÉDIE V ATTICKÉM OBDOBÍ .....</b>	<b>2</b>
2.1. ARISTOTELÉS - POETIKA.....	3
2.2. EURIPIDÉS .....	9
2.3. RŮZNÁ ZPRACOVÁNÍ ÍFIGENIE.....	11
2.4. ÍFIGENIIN OSUD – MYTICKÝ ZÁKLAD .....	11
2.5. EURIPIDÉS – ÍFIGENIE V AULIDĚ .....	15
<b>3. OBDOBÍ FRANCOUZSKÉHO KLASICISMU .....</b>	<b>20</b>
3.1. JEAN RACINE.....	21
3.2. JEAN RACINE – ÍFIGENIE.....	22
<b>4. 20. STOLETÍ – MÉDIA A SPOLEČNOST .....</b>	<b>27</b>
4.1. EVROPSKÝ FILM DRUHÉ POLOVINY 20. STOLETÍ.....	27
4.2. MICHALIS CACOYANNIS.....	28
4.3. FILMOVÉ ZPRACOVÁNÍ ÍFIGENIE V AULIDĚ .....	30
<b>5. KOMPARACE ÍFIGENIE V AULIDĚ VE TŘECH ZPŮSOBECH ZPRACOVÁNÍ.....</b>	<b>35</b>
<b>6. ZÁVĚR.....</b>	<b>40</b>
<b>7. SEZNAM LITERATURY .....</b>	<b>42</b>
<b>8. RESUMÉ.....</b>	<b>44</b>

## 1. Úvod

Cílem bakalářské práce je představit tři slavná umělecká zpracování Ifigeniina osudu a provést jejich komparaci. Práce věnuje kapitulu řeckému tragickému básnictví a zejména Euripidově tvorbě, dále kapitulu francouzskému klasicismu a Jeanu Racinovi a konečně kapitulu 20. století a filmové tvorbě Michalise Cacoyannise.

Po úvodní charakteristice řecké tragédie v attickém období obecně, se práce zaměřuje na Aristotelovu Poetiku, věnovanou teorii tragédie. Ta poskytne také podněty k interpretaci a porovnání zpracování námětu v různých epochách. Po představení Euripidovy tvorby je následně podán rozbor jeho díla *Ifigenie v Aulidě*.

Další dvě kapitoly věnují pozornost vždy dobovému estetickému cítění a autorovi, jehož zpracování látky je také představeno a interpretováno. Po charakteristice francouzského klasicismu a tvorbě Jeana Racina je podán rozbor jeho díla *Ifigenie*. Následně je představeno 20. století jako období vzestupu nových médií. V této kapitole je také tématem filmová tvorba v Evropě. Následuje představení filmového zpracování Ifigenie řecko-kyperským režisérem M. Cacoyannisem, jenž se nechal inspirovat Euripidovou tragédií.

Představení jednotlivých adaptací tématu pak ústí v porovnání Euripidovy *Ifigenie v Aulidě* s dramatisací J. Racina a též s filmovým ztvárněním M. Cacoyannise. Na základě výkladu a samostatné interpretace bude provedena komparace těchto děl.

## 2. Řecká tragédie v attickém období

Tvorbu nejstarší řecké literatury lze rozdělit do tří období: archaické, attické a helénistické. Zejména v attickém období se rozvíjí divadlo, a to hlavně tragédie a komedie. Tragické básnictví 5. stol. př. n. l. čerpá především z mytologie a konflikt má základ ve střetu lidského jednání s vyššími silami (osud, bůh, zákon). Prostorem pro první dramata byli Městské Dionýsie<sup>1</sup> v Attice od roku 534 jsou doloženy soutěže tragiků v rámci těchto oslav v Athénách.<sup>2</sup>

Více je o řecké tragédii známo až na základě děl tří dramatiků z 5. století př. n. l. – Aischyla, Sofokla a Euripida. Americký teatrolog Oskar G. Brockett uvádí, že z více než jednoho tisíce her vytvořených mezi lety 500 až 400 př. n. l. se dochovalo pouze jedenatřicet tragédií, a to právě od těchto tří autorů. Dochované hry mají několik společných rysů – začínají prologem informujícím o událostech před začátkem samotné hry, poté následuje parodos, první vystoupení sboru. Následuje série epizod, rozvíjejících základní dějovou linii a rozdělených sborovými písněmi. V závěrečné scéně potom odcházejí všechny postavy a také sbor. Brockett uvádí, že charakter zápletky je pozdní a také, že se: „(...) příběh začíná rozvíjet těsně před svým vyvrcholením, a jen tato jeho poslední část je dramatinována.“<sup>3</sup>

Zobrazení smrti a násilí je ve většině dochovaných attických tragédií nepřímé, o těchto událostech se dozvídáme prostřednictvím poslů. Čas je ve většině z nich kontinuální a děj je situován v jednom místě. Řeční tragici vycházejí z mýtu nebo z historie, přičemž si každý autor mohl výchozí příběhy obměnit nebo variovat motivaci v nich. Při tvoření svých postav nevěnovali pozornost fyzickým a sociologickým znakům, ale spíše se zaměřovali na psychologickou a etickou stránku.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Řekové uctívali každé své božstvo na několika slavnostech. V Attice se konaly každoročně čtyři slavnosti na počest Dionýsa, Městské Dionýsie byly reorganizovány roku 534 a staly se tak nejdůležitějšími. Soutěžilo se například v přednesu dithyrambů nebo satyrských hrách. Srv. BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 26.

<sup>2</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 26.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>4</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 28.

## 2.1. Aristotelés - Poetika

První člověk, který provedl systematickou analýzu tragédie a tu zároveň vymezil ostatním druhům básnictví, byl řecký filozof Aristotelés. Jeho Poetika obsahuje podstatu toho, co je tragédie. Základním předpokladem pro účinnost tragédie je podle Aristotela vyvolání strachu a soucitu u vnímatele. Takové emoce vznikají například, když matka zabije syna, bratr bratra, syn otce,<sup>5</sup> atd. Jak Aristotelovu definici tragédie shrnuje profesorka klasického dramatu Edith Hallová: „*tragédie je zobrazení vážných událostí, které zahrnují utrpení, které nutí posluchače cítit lítost a zároveň strach z toho, že by se něco podobného mohlo stát i jim.*“<sup>6</sup> O staletí později se koncept tragédie zbavil mnoha svých charakteristik (zejména těch řeckých), ale složka utrpení, která je pro tragédii klíčová, zůstala centrální pro definování všech tragických událostí jak v divadle, tak beletrii. Utrpení může mít různé podoby, na které trpějící postavy reagují různými způsoby – hlavní ale je, že se ve hře nachází a má účinky na diváka. Pokud tyto prvky chybí, není to tragédie.<sup>7</sup>

V první části se Aristotelés zabývá všeobecnými znaky různých uměleckých vyjádření. Ať již jde o básnictví, tragédii, komedii, nebo epickou skladbu, všechny mají něco společného - nápodobu okolního světa. Ta je dle Aristotela pro člověka něčím přirozeným a dělá mu zároveň i radost. Umělecká zobrazení se ale od sebe liší v předmětu, prostředku a způsobu vyjádření.<sup>8</sup>

Pokud jde o básnictví, rozdíl v prostředcích, jimiž se zobrazuje, je dle druhu veršů. Co se týče způsobu zobrazení, Aristotelés říká, že básník může při vypravování vyprávět děj jako někdo jiný, nebo může vypravovat sám. Anebo místo vypravěče užije jednajících postav. Pak jde tedy o drama, o zobrazení „*lidí, jak jednají.*“<sup>9</sup>

Významná část Poetiky je věnována problematice tragédie, o níž poskytuje souvislou teorii – na ni se nyní zaměříme. Autor definuje tragédii jako vážný a ucelený

---

<sup>5</sup> ARISTOTELEŠ. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 77.

<sup>6</sup> HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. s. 3.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 3-4.

<sup>8</sup> ARISTOTELEŠ. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 51-53.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 51–55. Cit.: s. 51.



děj s určitým rozsahem, při kterém se využívá zkrášené řeči. Jednající postavy nevypráví, nýbrž předvádějí a strachem a soucitem se dosahuje katarze.<sup>10</sup>

Tragédie má dle Aristotela nutně šest složek – děj, povahokresbu, mluvu, myšlenkovou stránku, výpravu a hudbu.<sup>11</sup> Za nejdůležitější považuje děj - zobrazení určitého jednání je u něj totiž cílem hry. A toto jednání je podmíněno určitými událostmi. Povahokresbu klade až na druhé místo, protože děj je „*duší tragédie*“<sup>12</sup>. Třetí zaujímá myšlenková stránka, která u Aristotela mírně splývá se stránkou rétorickou. Myšlenkovou stránkou osoby dokazují „*že něco je, nebo není (...)*“<sup>13</sup> anebo dokazují vůbec nějaké mínění. Na čtvrtou pozici dosazuje mluvu a na další hudbu. Za nejméně uměleckou složku považuje výpravu, která je mimo básnickou oblast. Tragédie by měla vzbudit účinky i bez herců a představení (jen čtená, slyšená).<sup>14</sup>

Pokud se budeme zabývat podrobněji dějem, musí být nutně uzavřeným celkem, který má určitý rozsah a zřejmý začátek, střed a konec. „*Dobře sestavené děje tedy nesmějí začínat odkudkoliv a končit kdekoliv, nýbrž se musí řídit uvedenými zásadami.*“<sup>15</sup> To, co je umělecky krásné, musí mít určitou velikost a uspořádanost. Mírou rozsahu přehledného děje je časové rozpětí, ve kterém může dojít k událostem k přeměně neštěstí ve štěstí a naopak. Děj může být tedy dlouhý, ale musí být přehledný. Musí mít přiměřený rozsah, být snadno zapamatovatelný a jednotný.<sup>16</sup> Trvání děje v tragédii by měl postačit jeden den, překročit tento úsek by měl jen vyjimečně. Za špatné považuje Aristotelés epizodické uspořádání, to je totiž poskládané z příhod, které ze sebe nevyplývají přímo.<sup>17</sup>

Úkolem básníka je potom líčit to, co by se mohlo stát, namísto toho, co se již stalo. Aristotelés tvrdí, že důležitější a filozofičtější je básnictví než dějepisectví, protože básnictví je obecné, dějepisectví líčí jednotlivé případy. Obecným se zde myslí určitý soubor chování člověka, na základě kterého udělují básníci jména svým postavám. V tragédii básníci používají již známá a daná jména, protože

---

<sup>10</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 58-59.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>13</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 61.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 59-63.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 63, 1451a.

<sup>16</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 63-65.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 63-69.

přesvědčivě působí to, co je možné: „*co se nestalo, o tom ještě nevěříme, že je to možné, ale co se stalo, to zřejmě možné je, kdyby to možné nebylo, tak by se to přece nestalo.*“<sup>18</sup> Není tedy nutné se za každou cenu přidržovat tradičních dějů v tragédiích, kde se většinou vyskytují.<sup>19</sup>

Jak již zaznělo, Aristotelés doporučuje vyvarovat se dějů epizodických, které ze sebe nevyplývají přímo. V 10. kapitole rozlišuje děje jednoduché a složité, dle toho, zda obsahují náhlé převraty (peripetie) a poznání (anagnórise) a v této souvislosti potom určuje čtyři druhy tragédie: složitou, drastickou, charakterovou a jednoduchou. Po těchto dvou složkách děje – peripetii a anagnórisii následuje ještě drastický výjev (pathos). Tímto drastickým výjevem autor myslí zvláště destruktivní jednání, jako je například smrt na jevišti.<sup>20</sup>

Aristotelés věnuje velkou pozornost vzbuzování strachu a soucitu – jako předpokladu katarzního účinku tragédie na diváka. Říká, že do neštěstí nemají upadat dobří lidé, protože to přeci strach nevzbuzuje, spíše odpor. Zároveň se ale do štěstí nemají povznášet lidé špatní, to neuspokojuje lidské city. Soucit máme s tím, kdo upadne v neštěstí nezaslouženě, protože máme strach o toho, kdo je nám podobný. Proto tedy nesmí být postava zcela vinná, ale také ani zcela nevinná - proviní se tedy nějakým pochybením. Vzbuzení strachu a soucitu, by nemělo být založeno pouze na scénickém zobrazení, dobrá tragédie by měla dosahovat účinku i bez předvedení, úžas by měla vzbuzovat v samotném ději.<sup>21</sup>

Aristotelés z hlediska kvantitativní stránky a členění tragédie rozlišuje prolog, epizodu, exodos a části sborové, ke kterým patří parodos a stasimon.<sup>22</sup> Kritizuje výstupy sboru, které nesouvisí s dějem – sbor by měl být začleněn jako součástí postav „*ne jako u Euripida, ale jako u Sofoklea.*“<sup>23</sup> Aristotelés říká, že u pozdějších básníků nesouvisí

---

<sup>18</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 67.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 65-67.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 67-71. Jako další příklad drastického jednání uvádí způsobování přílišných útrap zranění apod.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 75-79.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>23</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 89.

sbor s dějem, do her se začaly sbory vkládat. To mu přijde stejné, jako když se přenesou nějaká část či epizoda z jedné hry do druhé.<sup>24</sup>

Vedle kompozice děje věnuje Aristotelés značnou pozornost povahokresbě. Jde především o to, aby byly povahy řádné. Řádné ve smyslu jednání osoby s nějakým zaměřením. Pokud toto zaměření bude řádné, potom bude i povaha. Za druhé musí být povahy přiměřené – jako příklad uvádí genderové rozdělení (pro ženu není typické, aby byla silná, mužná, atd.). Dále říká, aby se vykreslená povaha podobala té skutečné. Nakonec by měla být povahokresba důsledná a i kdyby byla tato povaha vykreslena záměrně nedůsledně, musí to být přesto uděláno důsledně.<sup>25</sup> Jako příklad nedůsledného povahového vykreslení uvádí *Ifigenii v Aulidě*, protože „jako prosebnice se totiž nepodobá pozdější Ifigenii.“<sup>26</sup>

Při popisování povahy postav by se měl básník držet určitých zásad, při jejichž zobrazení vypadají ještě lepší, než ve skutečnosti jsou. Rozuzlení by mělo vyplýnout z děje samého, zahrnuje řešení „*bůh na stroji*“<sup>27</sup>. Dále podrobně popisuje druhy anagnórise, při které se poznají pravé povahy a původ jednajících osob. Zkráceně je rozdělme na pět typů: podle nějakého znamení, jako básníkův výmysl, poznání podle rozpomenutí, dále dle úsudku druhých osob a poslední a nejlepší je ta, která plyne ze samotných událostí.<sup>28</sup>

Další složkou tragédie je myšlenková, která splývá se stránkou rétorickou. Říká, že tato stránka by měla zobrazovat vše, čeho se má docílit slovy. Tato složka tragédie využívá tyto figury: dokazování, vyvracení, vzbuzování citů (soucit, strach, hněv), zveličování a snižování.<sup>29</sup> Tyto postupy myšlenkové složky by měl básník využívat dle toho, čeho chce docílit – politováníhodnosti, hrůzy, vznešenosti, pravděpodobnosti aj. V tragédii by měly tyto události vést k zamýšlení, na základě toho, jak řečník mluví. „*Neboť co by bylo úkolem řečníka, kdyby události vzbuzovaly zamýšlený dojem samy a ne působením jeho řeči?*“<sup>30</sup> Ve slovním vyjádření shledává

---

<sup>24</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 73- 79.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 79-81.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 79-85.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>30</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 91.

nejdůležitějším zkoumání způsobů slovního vyjádření. Každý herec by měl umět vyjádřit rozkaz, prosbu, vypravování, hrozbu, otázky, odpověď aj.<sup>31</sup> Výpravě a hudbě zde věnuje nejméně pozornosti, dle něj „*je sice působivá, ale nejméně umělecká a již mimo vlastní oblast básnictví*“<sup>32</sup>, protože toto má na starosti spíše „chorég“, než básník.

Pro potřeby této práce bude nyní zaměřena pozornost na Aristotelův pohled na Euripida a konkrétní příklady, s nimiž je jeho jméno v Poetice spojeno. Ve 13.kapitole, která je věnována sestavování tragického děje se Aristotelés zmiňuje o „bájných dějích“, které si básníci vybírali zpočátku nahodile, ale později se jejich okruh zúžil na osudy osob z několika rodů. Jako příklad uvádí Oidipa, Oresta a další, které postihl hrůzný osud, nebo se něčeho strašného sami dopustili. Můžeme sem jistě zařadit i rod Átreovců a samotnou Ifigenii, Agamemnona, Klytaimnéstru aj. Říká, že takovéto tragédie jsou nejlepší, a nemají pravdu ti, kteří vytýkají Euripidovi, jak sestavuje své tragédie. Jeho tragédie mají nešťastný konec, což se právě vyžaduje. Na jevišti při soutěžích si nejlépe vedl právě Euripidés, který „*dosahuje ve svých hrách většího tragického účinku než ostatní básníci*.“<sup>33</sup> Není přeci žádoucí, aby básník tvořil své tragédie na přání diváků bez krveprolití a například největší nepřátelé jako Orestés a Aigisthos by se nakonec stali přáteli.<sup>34</sup>

Aristotelés se také zabývá vzbuzováním strachu a soucitu. Lze ho vzbudit živým zobrazením, ale lepší je, když strach a soucit básník vyvolá jen na základě sluchu. Básníci, kteří chtějí budít tyto pocity jen na základě scénických efektů a tím získat úžas, nemají s tragédií nic společného. Zabývá se konkrétními příklady, které vyvolávají pocity hrůzy a žalu. Říká, že smutek nepřináší, když si utrpení způsobuje nepřítel nepříteli, ani přítel příteli. „*Když si však působí utrpení příbuzní (...), to jsou činy, které je třeba vyhledávat*.“<sup>35</sup> Dále zmiňuje, že by se převzaté báje neměly porušovat, básník by měl s těmito příběhy zacházet správně.<sup>36</sup> A jak tedy „správně“ zacházet s těmito činy? Uvádí jednu z možností – postava se chystá spáchat hrůzný čin, ale dřív, než se tomu stane, dojde k poznání. Takto tomu bylo i u Oresta a Ifigenie. Již v 11.

---

<sup>31</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 89-91.

<sup>32</sup> Tamtéž., s. 63.

<sup>33</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 75.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>36</sup> Jako příklad nesprávného zacházení s bájí uvádí zavraždění Klytaimnéstry Orestem. Tamtéž, s. 77.

kapitole, ve které se věnuje anagnórisi uvádí: „*Tak například Ifigenii pozná Orestés podle toho, že ona chce po něm poslat dopis, ale k tomu, aby Ifigenie poznala jeho, bylo zapotřebí další anagnórise.*“<sup>37</sup> Toto vzájemné poznání shledává Aristotelés jako nejlepší možnost. Špatné zacházení s činy a méně hodnotné anagnórise vidíme tam, kde jsou pouhým výmyslem básníka. Aristotelés uvádí příklad také na Euripidově Ifigenii, kde jí Orestés prokazuje svou totožnost, přestože ona již poslala dopis, ve kterém se prozradila. Orestés zde tedy říká to, co chce sám básník a ne to, co vyžaduje děj. Proto je to považováno za chybné, nabízeli se zde i jiné důkazy.<sup>38</sup>

Aristotelés se také snaží nastínit, jak by měla vypadat povaha básníka. Musí se co nejvíce „*vžít do rozpoložení*“<sup>39</sup> svých postav. Tak, aby měl vše živě před očima a jasně viděl události, ze kterých skládá poté svůj děj. Také u příběhů převzatých musí básník postupovat dle kritérií – stanovit si obecnou osnovu, poté seskládat epizody a děj. Prvkem obecné osnovy myslí Aristotelés například to, že Ifigenie byla obětována a přenesena k bohyni, kde měla skládat k oběti cizince, kam měl přijít její bratr na základě vybidnutí od bohyně – takovéto vybidnutí nepatří k obecným rysům osnovy.<sup>40</sup>

Z dalších témat Poetiky připomeňme Aristotelovo pojetí zápletky a rozuzlení, které se nacházejí v každé tragédii. „*Zápletka vzniká často spojením událostí, k nimž došlo mimo vlastní hru, s některými věcmi uvnitř děje; vše ostatní je rozuzlení.*“<sup>41</sup> Zápletku určuje také jako část děje sahající po peripetii – po rozhodující obrat osudu postavy ve štěstí či neštěstí. Z témat, která měla v dějinách teorie dramatu velký dopad, zmiňme ještě doporučení, nezpracovávat díla na způsob epické skladby. Nechtít vytvořit z jednoho rozsáhlého epického příběhu jednu tragédii, protože ti „*kteří zpracovali celou zkázu Tróje v jedné hře, a nikoli po částech jako Euripidés, (...) v soutěžích zcela propadají, nebo mají nevalný úspěch.*“<sup>42</sup>

V následujících kapitolách představíme tři adaptace téže mytické látky – už teď lze zmínit, z jakých základních společných prvků a odlišností můžeme u jednotlivých

---

<sup>37</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 71.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 85-87.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>42</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 89.

uměleckých zpracování (ve vztahu k Aristotelovým doporučením) vycházejí. Co je u všech adaptací zřejmé – autoři používají stejnou základní dějovou linii a stejné hlavní postavy (určitý odklon vidíme pouze u Racina). K tomu poznamenává Stehlíková, že evropská divadelní tradice i naše znalost Ifigeniina příběhu má základ v Euripidově zpracování mýtu. Euripidova volba látky přitom ladí s Aristotelovým doporučením, aby si básníci vybírali určité osoby z několika rodů.<sup>43</sup> Od toho se tedy neodchyluje Euripidés, Cacoyannis a v zásadě ani Racine. Zvláště Cacoyannis věrně napodobuje euripidovskou verzi. Racine ovšem přidal do děje několik nových postav a tím se od ostatních sledovaných pojetí látky bude lišit.

## 2.2. Euripidés

Nejstarší dochovanou dramatisaci Ifigeniina osudu v Aulidě podává řecký dramatik Euripidés. Jak říká Hallová, životopisné informace o Euripidovi a jeho dílech jsou velice nespolehlivé. Lze ale říci, že se důkladně zabýval intelektuálními a etickými otázkami, které vyvolaly politické diskuze v athénském shromáždění. Každý významný obor studovaný sofisty v Athénách 5. století př. n. l. se odráží v jeho tragédiích. Malou útěchou za nespolehlivé biografické informace může být to, že naštěstí existuje několik určitých dat o Euripidově práci a životě.<sup>44</sup>

Euripidés je autor devadesáti her, z nichž osmnáct je dochováno. Počet dochovaných her je považován za poměrně vysoký, díky tomu je zřejmá jeho pozdější popularita, která podle Brocketta za jeho života nebyla prokazována<sup>45</sup>, a to hned ze dvou důvodů: - jednak pro „nevhodnost“ jeho námětů pro jeviště a zpochybňování tradičních hodnot, ať už to byla Faidřina láska k nevlastnímu synovi, Médeiny vraždy dětí nebo láska Pasifae k býkovi. Brockett uvádí, že Euripidovy náměty byly považovány za nemorální, nevznešené pro tragédii. Jeho postavy také „často zpochybňovaly božský

---

<sup>43</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 75. Srv. také Stehlíková in: Euripidés. *Ifigenie v Aulidě*, Brno: Větrné mlýny 2009, s. 14.

<sup>44</sup> HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010, s. 3.

<sup>45</sup> Místo toho, aby se věnoval sportovním aktivitám, ve kterých vynikal, se Euripidés raději uchýlil ke studiím, které utvářely jeho mysl. Žil izolovaně od okolního světa poblíž kyperského města Salami, kde začal tvořit své tragédie v pouhých dvaadvaceti letech.

SCHADEWALT. Wolfgang. *Die griechische Tragödie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1991, s. 338-340.

*smysl pro spravedlnost, poněvadž se zdálo, že od bohů pochází stejně často utrpení jako štěstí.*“<sup>46</sup>

Druhým důvodem je nejasnost jeho dramatu. „*Smysl jeho dramatického děje bývá někdy temný*“<sup>47</sup>. Autorovy hry začínají dlouhým prologem odkrývajícím předchozí události, epizody na sebe nenavazují, promluvy jsou často zdlouhavé, sbor nezávisí na ději a bohové zde řeší konflikty a otázky budoucnosti. Jak uvádí Brockett „*Euripidés byl pokládán za nebezpečného, pokud se jedná o ideje, a zároveň za umělecky druhořadého, pokud se jedná o dramatickou techniku.*“<sup>48</sup> Slabiny jeho techniky ale dle Brocketta vykompenzuje reálná charakterizace postav, dialog a kostýmy. Překladatel Josef Sedláček naopak uvádí, že Euripidova *Ifigenie* má děj naprosto jednotný a dobře rozčleněný v expozici, kolizi, krizi, peripetii a s povznášejícím závěrem. Poukazuje však také na to, že Euripidés rozvíjí nové dramatické postupy.<sup>49</sup>

Pozměňoval dle svého velké mýty, a například dílo *Ión, Helena* či *Ifigenie v Tauridě*, se zmiňují na důkaz toho, že řecká tragédie v Euripidově období neztratila na své závažnosti. Do popředí se dostávají intriky a náhlé zvraty, přičemž v následujících století byla Euripidova díla napodobována právě kvůli jejich melodramatickým aspektům.<sup>50</sup>

Dílo *Ifigenie v Aulidě* z roku 405 př. n. l. bylo zveřejněno až po Euripidově smrti. Jedná se o zpracování mýtu o obětování Agamemnonovy dcery kvůli usmíření s bohyní Artemis. Hra byla zpracována až po *Ifigenii Taurské*, kterou autor napsal roku 414. V tomto díle již Ifigenie vystupuje jako kněžka bohyně Artemis, setkává se se svým bratrem Orestem a navrácí se do Athén. Obě dvě díla jsou na sobě nezávislá a hlavní děj je zcela rozdílný.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 30. BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 29-30.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>48</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 30.

<sup>49</sup> SEDLÁČEK. Josef. *Devět dramaturgů Euripidových*. Třebíč: vl. nákladem 1923. s. 14.

<sup>50</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 30.

<sup>51</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 30.

### 2.3. Různá zpracování Ifigenie

Euripidovo zpracování Ifigeniiných osudů se stalo inspirací několika dalších děl jiných autorů. Například tragik Timesitheos, sofista Polyeidios a dokonce i Sofoklés ve svém nedochovaném díle *Chryses*, se Euripidem nechali inspirovat. U římských autorů si Ifigenie našla překladatele v Pacuviovi a epicky ji zpracoval také Ovidius.<sup>52</sup>

Euripidovu Ifigenii v Aulidě přeložil začátkem 16. stol.<sup>53</sup> z řečtiny do latiny Erasmus Rotterdamský a zcela volně Euripida adaptoval roku 1674 Jean Racine. Námět se projevil také ve výtvarném umění, kde se obětování Ifigenie stalo častým zpracováním. Též hudebně *Ifigenii v Aulidě* ztvárnil Christoph W. Gluck roku 1772, a to na základě Racinovy tragédie. O sedm let později ztvárnil také *Ifigenii v Tauridě*. Euripidovo dílo objevil také básník a překladatel Friedrich Schiller, který Ifigenii v Aulidě přeložil do němčiny.

*Ifigenii Taurskou* roku 1776 zbásnil také Johann Wolfgang Goethe. Jeho přebásněním získal Euripidés značnou pozornost u Němců. Po řadě dalších hudebních zpracování námětu v 19. století se Euripidovy *Ifigenie v Aulidě* ve 20. století ujal kypersko-řecký režisér Michalis Cacoyannis, který roku 1977 vytvořil její filmové zpracování.<sup>54</sup>

### 2.4. Ifigeniin osud – mytický základ

Ifigeniin příběh je součástí mýtů o rodu Átreovců. V mýtech mykénský král Átreus, syn Pelopa a Hippodameie, vystupuje jako muž, který se prohřešil ukrutnými činy. Zabil mimo jiných svého nevlastního bratra Chrysippa a na mykénský trůn se dostal díky krádeži zlatého berana, za což se mu jeho bratr Thyestés pomstil - odvedl jeho syna Pleisthena a vychoval ho tak, aby svého otce nenáviděl. Při střetnutí v boji Átreus po probodnutí syna zjistil, že je jeho vlastní krve a pomstil se tím, že bratru pod záminkou usmíření naporcoval pečené maso z jeho synů. Bohové ale seslali na Mykény kletbu a Thyestovi pomohli utéct. Zanechal po sobě syna Aigistha, který se v dospělosti

---

<sup>52</sup> Vázaná Euripidova Ifigeneia Taurská. Upravili: HANAČÍK, Vojtěch. KASKA. František. Praha: Alois Weisner 1913. s. 29.

<sup>53</sup> Sedláček uvádí (v předmluvě k českému překladu) rok 1506.

<sup>54</sup> SEDLÁČEK. Josef. *Devět dramát Euripidových*. Třebíč: vl.nákladem 1923. s. 18.



dozvěděl, kdo je jeho otcem. Poté Átreus zabil a Thyestés se stal mykénským králem. Átreus měl s Áeropou dva syny – Agamemnona a Meneláa.<sup>55</sup>

Maďarský historik starořeckého náboženství Karl Kerényi uvádí, že podle Homéra se dcery mykénského krále Agamemnona a jeho ženy Klytáimnéstry jmenovaly Chrysothemis, Laodiké a Ifianassa. Dvě z dcer, které se díky zpracování slavných dramatiků proslavily, známe pod jiným jménem – Laodiké je pro nás Élektra a Ifianassu známe jako Ifigenii. Ne všichni básníci ale považovali Ifianassu a Ifigenii za totožné, i když tato jména používali střídavě k uctívání stejné božské bytosti, která nepatřila vždy k Agamemnonovu rodu. „*Homer této pověsti ještě nezná, ba ani Ifigeneie neuvádí mezi dcerami Agamemnonovými, nýbrž Ifianassu.*“<sup>56</sup> Ifigeneie, nejspíš znamenající „silně vládnoucí nad porody“<sup>57</sup>, bylo jméno dané Artemidou, a tato dvě jména jsou často mylně zaměňována. Někdy je Ifigeneie považována za dceru Heleny, která ji dala své sestře vychovat. Ale podle následujícího příběhu byla Ifigeneie nejkrásnější dcerou Agamemnona a Klytáimnéstry.<sup>58</sup>

Básníci příliš nepopisují, jak přesně se mykénský král Agamemnon proti Artemidě provinil. Z různých podání vyplývá, že vojsko bylo shromážděné v Aulidě proti Tróji a čekalo na příznivý vítr. Dle Kerényiho Agamemnon zaslíbil Artemis, že jí obětuje to nejkrásnější, co rok přinese, aby mohli konečně vyplout a Artemis s tímto souhlasila. Agamemnon ale náhodou v Artemidině háji zabil krásného kolouška a prohlásil, že ani sama Artemis by ho nemohla zachránit. Tím si ji zneprátelil a počasí díky tomu nebylo stále příznivé. V předmluvě k překladu Euripidovy *Ifigeneie v Tauridě* uvádějí Vojtěch Hanačík a František Kaska podání, podle kterého Agamemnon při lovu zabil Artemidinu laň a vychloubal se, že je lepší než ona sama v zacházení s lukem. Pobouřená bohyně pak seslala protivné větry, kterými byli vojáci zdržováni v přístavu.<sup>59</sup> Král se obrátil o radu na věštce Kalchanta, který vyjevil, že k usmíření Artemis

---

<sup>55</sup> Jinou verzi příběhu uvádí Vojtěch Zamarovský: Átreus při jeho hledání našel jen jeho syna Aigistha, kterého také vychoval pro otcovu nenávisť. Když král svého bratra konečně zabil, poslal Aigistha aby ho zabil, ale stačila krátká rozmluva, aby se oba dva vše dozvěděli. Naštvaný Aigisthos řekl Átreovi, že vše splnil, a tak se král vydal usmířit bohy. Při modlení ho Aigisthos bodl do zad a mykénským králem se stal pak Thyestés. ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána 1996. s. 76.

<sup>56</sup> Vázaná Euripidova *Ifigeneia Taurská*. Upravili: HANAČÍK, Vojtěch. KASKA, František. Praha: Alois Weisner 1913. s. 26.

<sup>57</sup> KERENYI, Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoyomenh 1998. s. 242.

<sup>58</sup> KERENYI, Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoyomenh 1998. s. 242.

<sup>59</sup> Vázaná Euripidova *Ifigeneia Taurská*. Upravili: HANAČÍK, Vojtěch. KASKA, František. Praha: Alois Weisner 1913. s. 26.

je potřeba obětovat jeho prvorozenou dceru.<sup>60</sup> Edith Hallová uvádí k Euripidově verzi, že k jednomu z nejvíce šokujících momentů v řecké tragédii dochází ve chvíli, kdy se Ifigeniina matka Klytaimnéstra zoufale snaží přesvědčit jejího manžela Agamemnona, aby dceru neobětoval. Ona argumentuje tím, že Ifigenie není její první dítě, které nechal král zabít. Říká, že se s ním vdala proti její vůli po tom, co zavraždil jejího prvního manžela Tantara a její dítě. Tato informace se neobjevuje v žádném jiném podání. Toto „tajemství“ naznačuje, že Agamemnon byl vždy schopný zabít nevinné v jeho vlastní prospěch.<sup>61</sup> Při vzdání jeho dcery k oběti ale Artemis ukázala, že ona má v moci, aby ji zachránila a přenesla ji vzduchem na Taurský poloostrov jako svou kněžku, která pak přinášela lidské oběti pro bohyni.<sup>62</sup>

O dalších osudech Ifigenie a jejího rodu víme, že Klytaimnéstra byla velice uražena za obětování své dcery<sup>63</sup> a tak svůj hněv vedla proti vykonavateli této oběti – Agamemnonovi. Ve své dlouho promyšlené pomstě zabila po Agamemnonově návratu z trójské války jeho milenkou Kassandru, poté ranami sekerou i jeho (toto líčí Aischylovo trtagédie *Agamemnon*). Jak říká Hallová, i ctnostná a odpouštějící žena se může proměnit ve mstivou vražedkyni, pokud je pod určitým tlakem. Píše, že v Euripidově podání jsou zde téměř všechny postavy vyobrazeny podivně svázané s minulostí, kde vycházejí na povrch skutečnosti, které ospravedlňují jejich postoje, rozhodování a chování v přítomnosti.<sup>64</sup> Aigisthos, milenec Klytaimnéstry, se stal nástupcem trůnu a samozřejmě usiloval o odstranění pravého následovníka trůnu, syna Agamemnona a Klytaimnéstry - Oresta. Tomu zabránila ale jeho sestra Élektra, která ho ukryla v zemi zvané Fókida, pod dohled rodinného přítele Strofia, s jehož synem Pyladem se Orestes sblížil. „*Vyrůstali společně, dva jinoši určitě milí Apollónovi a pod ochranou tohoto boha věštírny, v jejím okrsku žili*“<sup>65</sup> Jejich přátelství se stalo pověstné. Orestes se dozvěděl, že Agamemnonovo tělo bylo vyhozeno z domu, rychle pohřbeno bez modliteb a lidem z Mykén nebylo dovoleno, aby se pohřbu účastnili.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> KERENYI. Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoymenh 1998. s. 243 – 244

<sup>61</sup> HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford Univesity Press 2010. s. 288.

<sup>62</sup> KERENYI. Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoymenh 1998. s. 243 – 244.

<sup>63</sup> Podle Kerenyiho možná i věděla, že obětována nebyla.

<sup>64</sup> HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford Univesity Press 2010. s. 288.

<sup>65</sup> KERENYI. Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoymenh 1998. s. 244.

<sup>66</sup> GRAVES. Robert. *Řecké mýty II*. Plzeň: Mustang 1996. s. 55.

Aigisthos vládl v Mykenách sedm let, byl ale spíše otrokem královny Klytaimnéstry. Ze strachu z Orestovy pomsty měl tělesnou stráž, trpěl nespavostí a na jeho hlavu vypsal vysokou odměnu. Élektra, zanedbávaná svou matkou ze strachu aby neporodila následovníka, posílala Orestovi dopisy připomínající pomstu, která se od něj očekává.<sup>67</sup> Orestes se po určitém váhání vydal přes Athény do Mykén potrestat svou matku a Aigistha – viníky otcovy vraždy. V tu dobu ještě netušil, že se opět shledá s jeho dávno neviděnou sestrou Ifigenií.<sup>68</sup>

Kerenyi uvádí, že Homér se chce vzdát všech líčení msty Oresta proti matce a jejímu milenci. Zmiňuje, že vzor pro jejich vylíčení bychom našli až u tragických básníků. Aischylos, Sofoklés a Euripidés zobrazují tuto scénu pokaždé jinak, skrze jejich díla se dovídáme o pokračování této pomsty – Aischylos v *Choéforovi* a *Obětujících ženách*, Sofoklés a Euripidés ve stejnojmenném díle *Élektra*. Také jeho pronásledování Erinyemi každý zpracoval jinak – Aischylos v *Eumenidách* a Euripidés v *Orestovi*. Podle Kerényiho k sekání Oresta a Ifigenie došlo následkem věštby, že Oresta před spasí přinesení sochy bohyně Artemidy, která se nachází v Tauridě. Hallová k tomu uvádí, že lidé na odlehlém krymském (taurském) poloostrově uctívali „dívčí bohyni“, která byla spojována s divokou zvěří a byla vnímána jako ekvivalent řecké Artemidy - nazývali jí Ífígeneia. Také připomíná Artemidin řecký přídomek Tauropolos, který naznačoval, že Artemis úzce souvisela s Tauridou. To pomáhá také osvětlit původ mýtu o Orestově pátrání po starověkém obrazu (Hallová uvádí obraz, ne sochu) bohyně Artemis z Tauridy.<sup>69</sup> Právě zde vykonávala Ifigenie svou kněžskou činnost – a měla vydat každého řeckého bojovníka, který vstoupí v tuto zem. Po příchodu Oresta s Pyladem je měla obětovat. Následovalo však „vzájemné poznání a záchránění všech: únos sochy a dovedení kněžky domů, příběh pro staré i nové básníky.“<sup>70</sup> Největší síla Ifigenie v Tauridě spočívá podle Hallové ve statečné a inteligentní hrdince – Ifigenie je zde okouzující postava, jedinečná mezi pozůstatky dochovaných řeckých tragédií.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> GRAVES. Robert. *Řecké mýty II*. Plzeň: Mustang 1996. s. 55.

<sup>68</sup> KERENYI. Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoymenh 1998. s. 245.

<sup>69</sup> HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford Univesity Press 2010. s. 272.

<sup>70</sup> KERENYI. Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoymenh 1998. s. 246.

<sup>71</sup> HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford Univesity Press 2010. s. 275.

O dalších osudech Atreovců a Thyestovců po Orestově návratu do Mykén uvádí Graves, že Orestes zabil Aigisthova syna Aléta, čímž ukončil krevní mstu mezi rody Atreovců a Thyestovců. Ifigenie nejspíš zemřela v Braurónu, nebo ji možná Artemis učinila nesmrtelnou pod jménem Hekaté mladší. Élektra si vzala Pylada a Orestes svou sestřenicí Hermionu a vládl jako mykénský a spartský král. Ke konci života ale uposlechl delfskou věštbu a odjel dožít do Arkádie, kde ho v jeho sedmdesáti letech uštknul had.<sup>72</sup>

## 2.5. Euripidés – Ifigenie v Aulidě

Euripidova tragédie je po úvodním prologu členěna na epizody s rychlými výměnnými dialogy, které střídají dlouhé promluvy sboru. Tento sbor většinou jen komentuje odehrané události, nebo konstatuje určitá rozhodnutí. Děj je spojen se třemi stěžejními postavami – Agamemnonem, Klytaimnéstrou a Ifigenií. Jelikož neobohatit své podání o více postav, čtenář či divák své emoce soustřeďuje pouze na tyto tři postavy jejich osudy. Děj se odehrává v přístavu Aulida, kde je shromážděné řecké vojsko a čeká na příznivý vítr k výpravě proti Tróji. Kvůli tomuto příznivému větru ale má mykénský král Agamemnon obětovat svou dceru bohyni Artemis.

Drama nezačíná věštbou, která si žádá Ifigeniinu smrt, ale vtažením přímo do děje, kde se již Agamemnon trápí vinou. Starý sluha od něj chce vyzvědět, co se stalo, a tak král začne popisovat situaci, která nutí jeho vojska do boje. Vše je kvůli ženě jeho bratra Heleně, kterou mu ukradl Paris<sup>73</sup>. Proto se tedy shromáždilo vojsko v Aulidě, připraveno vyplout k Tróji a získat ukradenou Helenu zpět.<sup>74</sup>

Agamemnon je zarmoucen věštbou, kvůli které musí obětovat bohyni Artemis svou dceru, aby mohlo vojsko vyplout. Napsal dopis, kterým vyzval Ifigenii a její matku Klytaimnéstru k příchodu do Aulidy pod záminkou, že chce provdat jejich dceru

---

<sup>72</sup> GRAVES. Robert. *Řecké mýty II*. Plzeň: Mustang 1996. s. 82.

<sup>73</sup> Trojský princ, syn krále Priama a Hekaby. Původce trójské války.

<sup>74</sup> Vojsko nebylo shromážděno jen kvůli zhrzenému Meneláovi, který ji chtěl zpět, ale mělo to hlubší důvody – otec Heleny Zeus nevěděl, kterého z velkého množství nápadníků si má vybrat, a tak je chtěl zavázat slibem. Sama Helena si měla vybrat svého muže a ostatní nápadníky zavázal přísahou, která je nutila chránit jejich manželství. Pokud bude chtít někdo manželství zneuctít, musí proti němu vyjít v boji.

za Achillea. Následuje nejdelší vstup sboru chalkidských žen, který sleduje vojenské shromáždění. Sbor vojsko opěvuje, zejména pak bojovníka Achillea.<sup>75</sup>

Agamemnon se dostává do konfrontace se svým bratem Meneláem, který jej nutí, aby Ifigenii pro lid obětoval. Agamemnon však chce svoji dceru zachránit. Sbor s jeho změnou názoru souhlasí, jako souhlasí většinou při všech „promluvách“ jednotlivých osob a konstatují jen neštěstí, které je potkává.

Posel oznamuje příjezd Ifigenie, Klytaimnéstry a Oresta. Také vojsko si všimlo jejich příjezdu a všichni lidé si je prohlíží. Sluha králi interpretuje otázky lidu, který se dotazuje, zda Ifigenie přijela kvůli svatbě, nebo kvůli obětování Artemidě. Objevují se zde tedy dva názory. Agamemnon truchlí, že se zapletl do osudu a bůh jeho lsti překonal. Lid by prý mohl všechno vyradit, ale to přísluší jen tomu, kdo je vznešeného rodu.<sup>76</sup>

Změnou smýšlení projde Meneláos, který když uviděl, jak jeho bratr pláče, si uvědomil, jak velkou bolest asi teď prožívá. Také nechce, aby kvůli jeho prospěchu musel zabít své dítě. Jak říká Hall, Meneláova změna vlastní mysli, když uviděl bratrovu úzkost, nebyla o nic méně dramatická - emocionální odmítání jeho dřívějších rozhodnutí o nutnosti obětování Ifigenie byla vlastně nešťastně nezbytná.<sup>77</sup> Agamemnon si váží bratrovy změny názoru, ale je si jist, že to již nejde zvrátit. Tvrdí, že Kalchas by mohl věštbu vojsku vyradit, a pokud by to nevyradil Kalchas, tak zajisté Odysseus<sup>78</sup>. Kdyby neuposlechl věštbu, vojsko by zabilo jak Ifigenii, tak zbytek královské rodiny a zpustošili by jejich zemi

Klytaimnéstra přijíždí s Ifigenií a Orestem, děkuje za přivítání a dává rozkazy služebnictvu. Nic netušící Ifigenie se s otcem vítá. Agamemnon se zanedlouho dceři svěří, že je potakalo neštěstí a nepřímou říká, že to neštěstí postihlo i ji. Ifigenie si myslí,

---

<sup>75</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978.

<sup>76</sup> Zde se poprvé Agamemnon zmíní, že jeho choť přišla do jeho domu nezvána a ona pak také při prosbě o dceřin život zmiňuje, že byla provdána za muže, kterého Agamemnon zabil a stejně tak i její novorozené dítě. O tomto ale nikde jinde zmínky není, naznačuje to ale, že Klytaimnéstra byla nucena do sňatku a z toho se pak může rodit její další nenávisť.

<sup>77</sup> HALL, Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. s. 289.

<sup>78</sup> Jak píše Sedláček, Odysseus je v Euripidových hrách většinou zobrazován negativně.

že otce trápí svatební oběť a ptá se, zda vykonal všechny obřadní náležitosti. „*Ty spatříš – budeš přec stát blízko oltáře*“<sup>79</sup> Při dialogu otce a dcery můžeme žasnout nad jeho dokonalou přetvářkou, při které je ovšem vidět jeho bolest, když jí musí hledět do očí.<sup>80</sup>

Sbor se pozastavuje nad útrapami lýdských žen a naznačuje, že vojsko vypluje do války. Na scénu poprvé vstupuje Achilleus, hledá vojevůdce, aby mu mohl říct, že vojsko je už neklidné. Potká se s Klytaimnéstrou, která mu chce podat ruku k dobrému sňatku, načež vyjde najevo Agamemnonova lež. Vydají se proto za Agamemnonem, načež vstoupí sluha a zadrží je. Tento sluha je spíše oddán své královně než-li králi, a tak jim odhalí skutečnou pravdu.

Když toto královna vyslyší, padne k Achileovým nohám a prosí jej o pomoc - „*(...) božský původ tvůj mě zhubil, jím se musíš ubránit.*“<sup>81</sup> Achilleus v zápětí pomoc slíbí. Přisahá jí ochranu pro její dceru, je však především pobouřen, že král použil jeho jméno bez jeho svolení v takovéto velké lsti. Achilleus také zpochybňuje vážnost věštby, která nutí Agamemnona Ifigenii obětovat. „*Jaký člověk věstec vlastně je? Ten málo říká pravdy, mnoho lže, když má v tom zdar. Když nemá zdar, tu vytratí se pryč.*“<sup>82</sup>

Sbor komentuje neštěstí Klytaimnéstry a odvahu Achillea, chválí svatební hostinu Achillova rodičů, ale smutní nad Ifigeniinou hostinou smrti. Sbor hovoří přímo k Ifigenii, která se o otcově činu v zápětí dozvídá. Agamemnon zatím netuší, že se dcera s chotí dozvěděly pravdu, ale zanedlouho se přizná. Klytaimnéstra argumentuje, že mu byla přeci dobrou ženou, odcházel z domu se štěstím, vracel se a ona jej vítala, ale teď ho již nebude vítat nikdo. Jak by ho děti mohly obejmout beze strachu, že je také usmrtí? Vytýká mu také, že měl k oběti zvolit Hermionu, dítě Heleny a Meneláa, jen těch se výprava týká a sbor opět souhlasí.

Ifigenie prosí o život, ze zoufalství opět dokazuje, že za vše může Helena s Paridem. Na svou obranu použije malého Oresta, žádá jej, aby prosil spolu s ní za její

---

<sup>79</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Pmřeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 241.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 211-288.

<sup>81</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 255.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 257. EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 211-288.

život. Agamemnon ale neustoupí, připisuje její oběti velikou důležitost. „*Je v zájmu tvém i mém: musí naše vlast být zcela svobodná, dál nesmí barbari nám násilím brát ženy – vždyť jsme Řekové!*“<sup>83</sup> I vojsko chce plout, aby ukončilo únosy řeckých žen. Sbor lituje Ifigeniině oběti a hlásí, že musí být obětována, protože si to Artemis žádá. Na rozdíl od jiných promluv zde sbor jednoznačně projevuje stanovisko.<sup>84</sup>

Achilleus se snaží zakročit a pomoci Ifigenii, ale oba vědí, že marně. Zřejmá je další změna smýšlení u významné postavy, a to u Ifigenie, která najednou vyzdvihuje to, že sama Artemis si ji vybrala. Chce se nechat obětovat pro vyšší dobro, vojsko přeci musí zvítězit v bitvě a nedovolit páchat zlo na řeckých ženách. „*Ifigenie prohlašuje, že je šťastná když umře protože je správné, když budou Řekové vládnout Barbarům a ne naopak. Což v té době jistě vyvolávalo v divadle pozitivní ohlasy.*“<sup>85</sup> Také nechce rozhněvat vojsko proti Achillovi – tím se zde projeví určitý milostný námět, on ji chce bránit vlastním tělem, byť ji nezná. Když Achilleus slyší její šlechtné rozhodnutí, jeho touha po ní se ještě zvětší, slíbí jí svou blízkost, kdyby se náhodou rozmyslela nezemřít. Hallová zmiňuje, že i Achilleus, který dlouho udržoval své hrdinství a chránil Ifigenii před armádou, jí dovolil, aby ho přesvědčila, že chce zemřít. Podle Hallové působí překvapivě, jak se zde mladá žena nechává ovlivnit militantní ideologií společenství.<sup>86</sup> Sbor souhlasí s jejím činem a zavrhuje zlý osud určený bohyní. Klytaimnéstra respektuje Ifigeniino rozhodnutí, avšak není jí dovoleno, aby ji vedla k obětování.

Za doprovodu dívek a provedení všech obřadních náležitostí vede Ifigenii sluha ke chrámu bohyně Artemis. „*Chci oběti své krve, když to nutné je, božskou věštbu zrušit.*“<sup>87</sup> Je hrdá, že může umřít za Řecko a sbor jí slibuje, že bude slavná za svůj čin. Ifigenie odchází ověnčená a zpívající. Sbor se modlí k Artemidě, která si tak oblíbila lidské oběti.<sup>88</sup>

Tragédie končí scénou, kdy kněz uchopil svůj meč a díval se na hrdlo, kam by měl udeřit. Zvuk úderu všichni jasně slyšeli, ale stalo se něco zvláštního – Ifigenie

---

<sup>83</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 269.

<sup>84</sup> Tamtéž, 211–288.

<sup>85</sup> HALL, Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. s. 290.

<sup>86</sup> HALL, Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. s. 290.

<sup>87</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 283.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 211-288.

zmizela a místo ní ležela krásná laň, z níž stříkala krev na oltář. Nikdo nevěřil, co se stalo, začal povyk, ale sám věštec Kalchas promluvil, že bohyně se spokojí s obětí v podobě laně, protože nechce prolévat vznešenou krev.<sup>89</sup> Vojsko opouští přístav. Sluha žádá Klytaimnéstru, aby Agamemnonovi odpustila, protože bohové si její dceru povznesli k sobě a také sbor se raduje. Ona mu příliš nevěří, myslí, že jsou to jen slova útěchy, aby přestala truchlit. Sám Agamemnon k ní promlouvá se štěstím, jak bylo naloženo s životem jejich dcery. Pro její odpověď zde není prostor, a tak zůstává otázkou, zda mu uvěřila. Odpověď je ale možné nalézt v jiném díle s názvem *Élektra*.

Tak končí tragický děj, při jehož sledování je možno soucítit s Agamemnonem, Klytaimnéstrou a nakonec s Ifigenií. Nejdelší projev truchlení a žalu se zdál být Agamemnonův, i když byl rozhodnutý, že svou dceru pošle na smrt. Postavy dokáží moudrým rozvažováním přijmout jinou pravdu, mnohdy se zdá, že i díky sboru, který vše reflektuje a komentuje. Nejprve to byl Agamemnon, který dceru obětovat chtěl, poté nechtěl, aby mohl záhy svůj názor opět změnit na konečnou a rozhodnou podobu. I když změní názor Meneláos nebo když se lehce smíří Klytaimnéstra a Achilleus, není to tak důležité, jako rozhodnutí Ifigenie. Změny smýšlení, kterými projdou postavy, jsou vesměs ve vztahu k vyššímu dobru a postavy změní názor na základě toho, co milují.<sup>90</sup>

Hallová také zmiňuje, že může být významné, že Euripidovo dílo bylo dokončeno posmrtně jeho synem. Ten dílo pravděpodobně zkompletoval a předělal. Je zde otázka u Agamemnonova zpožděného prologu, umístěného za úvodním dialogem a pravděpodobně několik pasáží roztroušených ve hře –zřejmě doplněných a odvozených herci po pátém století. úspornější pasáž začíná příchodem druhého posla, který komentuje bleskurychlé zmizení Ifigenie způsobené Artemidou a výměnou za laň. Tento alternativní konec tragédie je vložený možná antickou divadelní společností a radikálně ovlivňuje teologii a emocionální dopad.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 211–288.

<sup>90</sup> EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. s. 211–288.

<sup>91</sup> HALL, Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. s. 290.



### 3. Období francouzského klasicismu

Nejslavnější adaptací Euripidovy tragédie je dílo Jeana Racina, které reprezentuje francouzskou klasicistní poetiku. Psal především tragédie, ve kterých hledal náměty v antice a také proto se věnoval námětu Ifigenie, kterou si přetvořil tak, aby promlouvala k lidem 17. století.

V 17. století byla Francie ve sféře teorie umění a estetiky o mnohem bohatší než jiné země. Za politického působení kardinála Richelieu se z ní stal jednotný a silný stát s politickou a vojenskou silou. Kardinálovým příkladem absolutistické politiky šel také Ludvík XIV., stal se symbolem moci a silným vládcem. Obrazu silného státu se mělo přizpůsobit i umění a literatura vyjadřující hlas jednoty a velikosti: podstatnými rysy her měla být vznešenost námětu a hodnotilo se uplatnění pravidel a kritérií umění (v souladu s činností akademií). Do obecnějšího povědomí se toto pojetí umění dostávalo mimo jiné díky dílům Pierra Corneille<sup>92</sup> a Jeana Racina.

Francie šla po stopách Itálie, když přijala tzv. *doktrínu klasického umění*. Tato *klasická doktrína* představovala čtyři zásady: poezie (včetně té dramatické) podléhá pravidlům, zachovává pravděpodobnost, vyžaduje přiměřenost, slouží slasti i užitku. Tím se přímo netvrdilo, že se poezie musí silně držet pravidel, ale že k nim má přihlížet – dobrá poezie k nim přihlíží. Jak je to s pravděpodobností? „*Už od Vidu sa uznávalo, že ak nie je téma eposu ale drámy historická, potom je záväzná pravda, ale keď téma nie je historická, musí stačiť pravdepodobnosť (vraisemblance)*.“<sup>93</sup> To, co vzbuzuje důvěru, je pravděpodobné. V poezii by také mělo být vše přiměřené a „správné“ – v dramatickém díle by měly být přiměřené charaktery, děj i jazyk. Od básníků 17. století se požadovalo, aby byli užiteční, sloužili státu, dodávali štěstí lidem a učili dobrým mravům. Poezie by se tedy měla líbit a zároveň by měla i učit. Toto byly hlavní teze klasické poetiky, ale u každého autora byly uplatněny jinak. Tato klasická teorie mimo jiné Racinovi velice vyhovovala. – líbilo se mu tam, kde byl pořádek, pravidelnost, vybraný vkus, rozvážnost a pravděpodobnost.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Francouzský dramatik, lyrik a básník. Roku 1659 napsal své zpracování *Oidipa*. Jeho hry ale často zastínil Racine.

<sup>93</sup> TATARKIEWICZ, Władysław. *Dejiny estetiky*. Bratislava: Tatran 1991. s. 300.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 297-299.

Historici některé autory této doby nazývají „*klasiky*“<sup>95</sup> hned ze tří důvodů: kvůli příbuznosti jejich tvorby s antickými díly, ve smyslu dokonalosti jejich výsledků, ale také díky realizaci klasické teorie (jasnost, bezchybnost, disciplína, rovnováha částí, harmonie). Jako vzorový příklad klasicisty bývá uváděn Jean Racine. Své teoretické zásady formuloval Racine v předmluvách svých her a vyzdvihoval v nich zejména zásadu pravděpodobnosti.<sup>96</sup> V úvodu k *Ifigenii* zaměřuje Paříž s antickými Athénami díky přesvědčení o neměnnosti pravidel tvorby, dobrého vkusu a zdravé rozvahy napříč dějinami.<sup>97</sup>

### 3.1. Jean Racine

Jean Racine je nejmladším z trojhvězdí<sup>98</sup> francouzských dramatiků francouzského klasicismu. Pocházel z měšťanské rodiny, záhy se ale stal sirotkem, a tak ho vychovávala babička v Port Royalu, centru jansenismu, čímž se vysvětluje jeho spjatost s tímto přísným duchovním hnutím v celém jeho životě. Do uměleckého života se uvedl roku 1660 ódou *Nymfa ze Seiny* a čtyři roky poté uvedl Molière jeho první hru *Thébaida aneb Znepřátelení bratři*, kterou si zneprátelil jansenisty. Molière uvedl, i přes velkou finanční ztrátu, i jeho druhé dílo *Alexandr Veliký*, které roku 1665 získalo velký úspěch. Racine ale poté přešel do souboru Burgundského paláce, což vedlo k roztržce obou tvůrců.<sup>99</sup>

Z období jeho největší slávy, ale také intrik a afér, pocházejí *Andromacha* (1667), *Sudiči* (1668), *Britannicus* (1669), *Berenika* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Ifigenie* (1674), *Faidra* (1677). Racine byl mimo jiné jmenován historiografem Ludvíka XIV. Z pozdějšího období jsou slavná jeho díla *Ester* (1689) a *Atalia* (1691), psaná původně pro dívčí školu v Saint-Cyr paní de Maintrnonové (náměty těchto her

---

<sup>95</sup> Patří mezi ně Racine, Molière, La Fontaine, Pascal, a Bossuet.

<sup>96</sup> Jak ovšem uvádí polský estetik W. Tatarkiewicz, „*Racinove tragedie však celkom nevyjadrujú to, čo jeho teoretické predhovory k nim.*“ In: TATARKIEWICZ. Wladyslaw. *Dejiny estetiky*. Bratislava: Tatran 1991. s. 297.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>98</sup> Pierre Corneille, Molière, Jean Racine.

<sup>99</sup> Srv. BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 274-275. Srv. také RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 6. Srv. RACINE. Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo, 1993. s. 54.

byly výchovné a zbožné, hry nebyly uváděny a cení se hlavně jako vrcholná básnická díla). Zemřel 26. dubna 1699.<sup>100</sup>

Jak uvádí Brockett, Racine má schopnost rozvinout impozantní dramatický děj z vnitřních konfliktů svých postav. Vytváří složitější postavy soustředující se spíše na vnitřní zápas. Hry většinou začínají situací, kdy si postavy uvědomí své dilema a vyzradí je svým sluhům či důvěrníkům. „*Ačkoliv se žádná informace nezadržuje, ani publikum ani postavy nedovedou odhadnout výsledek.*“<sup>101</sup> Jak uvádí Brockett, vnitřní zápas postavy utváří dramatický děj, díky čemuž mohl Racine své pojetí tragédie vyjádřit v rámci klasicistického ideálu.<sup>102</sup>

### 3.2. Jean Racine – Ifigenie

Racinovo zpracování Ifigenie v Aulidě z roku 1674 je tragédie o pěti dějstvích, přičemž každé má devět scén. Uvádí do hry nové postavy, jako například Erifilu, Ifigeniinu sokyni v lásce. Některé nové postavy jsou pouhými sluhy a nejsou pro dílo tolik důležité, ale některé nové postavy hrají zásadní roli. Významnější roli mají u Racina také postava Odyssea a Achillea. Nenajdeme zde výstupy sboru a konečné dějství je zcela jiné než u Euripida.

První dějství začíná rozhovorem Agamemnona a sluhu Arkase. Stejně jako u Euripida, sluha vyzvídá od krále, co jej trápí, i když by měl být šťasten za provdání své dcery Achillovi. Král mu tedy vyjeví věštbu, kterou s ním vyslyšel také Nestor, Meneláos a Odysseus. Od začátku tedy tito čtyři vědí, že si bohyně žádá Heleninu krev.

Již na začátku tragédie se také dozvíme, že Ifigenie chová lásku k Achillovi, která je opětována. Arkas se dotazuje krále, zda se nebojí Achilla, když použije jeho jméno nadarmo. Král však zmiňuje, že Achilles nebude po celou dobu přítomen. Navíc si myslí, že věštba je pouhou zkouškou, kterou když neobstojí, tak jej postihne trest. Proto posílá sluhu s dopisem za Klytaimnéstrou, kde píše, že Achilles si chce vzít

---

<sup>100</sup> Srv. BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s 274 -275. Srv. RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 6. Srv. RACINE. Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo, 1993. s. 54.

<sup>101</sup> BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. s. 275.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 274 - 275.

Ifigenii až po válce, a také že chová city k Erifile<sup>103</sup>. Už zde nalézáme odchýlení od Euripidova podání – jak v postavách, tak v jejich vzájemných odlišné je také znění dopisu.

V další scéně Agamemnon nařiká před bohy, kteří jim nedovolí vyplout kvůli věštbě chránící Tróju. Snaží se domlouvat Achillovi: „*Náš triumf vítězný prý vašim náhrobkem přímo na bojišti musí být vykoupen. Zatímco jinde by váš život mohl kvést, před Trójou uvrhnou jej bozi do neštěstí.*“<sup>104</sup> Říká tedy, že pokud do bitvy půjde, zcela jistě v ní i zemře a snaží se ho přesvědčit, že jeho dosavadní vítězství a činy jsou dostatečnou výhrou, a proto už nemusí plout do války. Statečný Achilles se ale samozřejmě nenechá zastrašit a tento návrh odmítne, chce se vydat na cestu plnou slávy.<sup>105</sup>

Odysseus králi připomíná jeho slib vůči Meneláovi (kdo mu vezme manželku, postihne ho smrt). Nechápe tedy, proč se teď najednou zdráhá, když to byl on, kdo svolal vojsko, kterému chtěl velet. Agamemnon argumentuje tím, že ho nemůže chápat, on sám by také určitě změnil názor, pokud by šlo o jeho syna Telemacha. I když dal slovo, tak mu bude znamením od bohů, když se Ifigenie zdrží v Argu. Pro Agamemnona budou ve zbytku příběhu důležitá tato znamení od boha, protože na ně spoléhá při rozhodnutí dalších činů. Pokud se něco nestane, tak se to nestane proto, že to tak chtěl bůh.

Náhle sluha Eurybates ohlásí, že Klytaimnéstra s dcerou přijely. Přivádějí spolu také Erifilu, která byla doposud svěřenkyní Ifigenie a chce se v Aulidě zeptat věštky Kalchanta na svůj osud. Agamemnon si tedy přizná, že jejich příjezdem se trest naplnil a jeho obrana byla marná. Chce, aby si bohové přišli pro Ifigenii co nejrychleji a aby mu Odysseus pomohl skrýt obřad před matkou.<sup>106</sup>

Druhé dějství začíná rozhovorem Erifily a její důvěrkyně Doris, která nechápe, proč je nešťastná. Erifila závidí Ifigenii šťastné shledání s otcem, její oporu v matce, všechno to blaho, které ona nikdy neměla. Chce ukojit svou zvědavost u věštky a poznat

---

<sup>103</sup> Při tažení na Lesbos ji unesl s její služkou a držel v otroctví. Ona sama neví, kdo je, kdo jsou její rodiče a před unesením to chtěla jít zjistit do Řecka.

<sup>104</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 121.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 113-121.

<sup>106</sup> Tamtéž, 123-127.

svůj původ, i kdyby to mělo být za cenu opuštění zdejšího života. Její otec ji prý vyprávěl, že má vzhlížet k Tróji, jen tam ji přijmou s poctami a budou ctít její královskou krev. Erifila do této chvíle netuší, kým opravdu je. V dětství jí totiž změnili jméno. Tato informace bude v posledním dějství klíčová. Erifila ale nezávidí Ifigenii jen její rodinu, ale také lásku Achilla.

Následuje podobná scéna shledání Agamemnona s dcerou jako u Euripida, je zde také trocha ironie, když se král rmoutí nad obětí (Ifigenie se domnívá, že je to obřadní oběť v podobě zvířete) a slibuje jí, že bude velice blízko tohoto obřadu. Ifigenie nechápe strohost otcova přijetí, a proč ji nepřijel vítat její nastávající choť.<sup>107</sup>

Klytaimnéstra se ale díky pozdě doručenému dopisu dozvěděla, že Achilles chce svatbu odložit, což je pro jejich královský rod nepřípustné, a tak se rozhodnou zemi opustit. Erifila s nimi ale zpátky jet nechce, a tak tímto způsobem Ifigenie zjistí, že chová city k Achillovi. Ifigenie nyní „chápe“ otcovo strohé přivítání a Achillovu nepřítomnost při jejím příjezdu. Ifigenie se shledá s Achillem, který samozřejmě o jejím příjezdu nevěděl a netušil ani o odkladu svatby.

Při rozhovoru v třetím dějství chce Klytaimnéstra od svého muže zjistit, kdo šíří pomluvy o oddálení sňatku. Agamemnon nepřizná, že jsou jeho vlastním výmyslem. „*Oběti omylu stal jsem se i já sám a tím víc lituji, co způsobil jsem vám.*“<sup>108</sup> Zavrhne tyto pomluvy a slíbí, že dceru sám pošle do chrámu. Matka ale v tomto vojenském prostředí nesmí zůstat, nedovolí jí se zúčastnit obřadu.<sup>109</sup>

Achilleus je nadšen, že byl obřad opět povolen a Kalchas hlásí usmíření bohů. Radostnou zprávu se dozví i Ifigenie, vyjadřují si vzájemnou lásku a těší se, že se už brzo vezmou. Najednou však přichází Arkas ohlásit, že Agamemnon čeká svou dceru u oltáře a všem vyzradí, že ji chce pro lid obětovat. Klytaimnéstra v zápětí padá před Achillem na kolena a prosí jej, aby dceru bránil. On je rozhodnut za Ifigenii položit svůj vlastní život a Agamemnona vyhledat, aby mu vše vysvětlil.

---

<sup>107</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 128-135.

<sup>108</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 144.

<sup>109</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 137-145.

V předposledním dějství Erifila truchlí nad láskou Achilla k Ifigenii a rozhodne se vyrazit lidu, že nechtějí Ifigenii vydat k oběti. Klytaimnéstra oznamuje, že dcera je již se smrtí smířená. Čeká na krále a nechce dát najevo, že o věštbě vědí.

Ifigenie slibuje splnění všech závazků, Agamemnon ji přesvědčuje, že se snažil dceru bránit. To mu nevěří Klytaimnéstra, nevidí žádné stopy boje, žádnou krev, která by jí byla důkazem, že svou dceru bránil. Vyčte králi, že je z krve Átreia a Thyesta – proto i on bude konat hrůzné činy, jako je smrt jeho dcery. Zpochybňuje také věštbu „*Může vrah činem svým nebesům poctu vzdát a krví nevinnou ukojit jejich hlad?*“<sup>110</sup> Ten, kdo by měl nést vinu je přeci Meneláos a Helena. Hovoří o tom, že se Helena kdysi stala Théseovou<sup>111</sup> kořistí, že si tajně ji vzal a zplodili dívku, kterou matka ze strachu před řeckým lidem ukryla. Klytaimnéstra králi vyčítá, že tyto činy brání, přičemž svoji vlastní dceru chce nechat obětovat.<sup>112</sup>

Následují dlouhé promluvy mezi Achillem a Agamemnonem, bojovník králi nejdříve vypráví, jaké zvěsti se k němu donesly, že mu přeci věrně slouží a jeho sliby patří Ifigenii a ne Meneláovi. Poté s ním však začne hovořit výhrušným tónem: „(...) *nechci věřit, že otec mohl by se takto chovat k dceři. Myslíte, že bych moh' schválit tak hnusný čin? Nikdy ji nenechám zabít před zrakem svým.*“<sup>113</sup> Agamemnon výčitky nechápe a tvrdí, že za to mohou bohové, Kalchant, Odysseus, Helena a vojáci.

Agamemnon se tedy rozhodne, že Achilla jako svého bojovníka nepotřebuje. Ale i přes to k němu Achilles cítí úctu jako k otci své choti a stojí si za tím, že bude Ifigenii bránit i když nebude součástí králova vojska. Agamemnon zavolá strážce, aby mu přivedli jeho dceru, ale uvědomí si, co by tím způsobil. Nenechá přeci matce vyrvat strážemi její dítě z náruče. Změní tedy názor, nenechá ji zabít, ale nechce, aby z toho těžil Achilles. Rozhodne se tedy, že když ji zachrání, nedá mu ji za ženu. Nechá zavolat matku s dcerou a opět promlouvá k bohům – pokud opravdu chtějí, aby byla obětována, ať mu dají další znamení.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 165.

<sup>111</sup> Athénský hrdina a král. ZAMAROVSKÝ. Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána 1996. s. 416.

<sup>112</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 147-166.

<sup>113</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 168.

<sup>114</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 167-172.

Královna s Ifigenií tedy plánují útěk, všichni si musí myslet, že odjíždí jen královna, Ifigenii nesmí nikdo vidět. Na scénu vstupuje Erifila, která se rozhodne jít za Kalchantem a vše vyzradit.<sup>115</sup>

V posledním dějství je již Ifigeniin stan obklopen vojáky. „*Když jim krev nešťastnou v obět' dát odepřen, strašlivou odvetu schystají bozi všem.*“<sup>116</sup>. Matka je v bezvědomí a otec Ifigenii opět žádá, aby se nechala obětovat. Oznamí jí také, že nechce, aby si vzala Achilla. To je však pro Ifigenii natolik nepřijatelné, že se rozhodne raději pro obět'. Jedinou nadějí je pro ni tedy smrt a nechce, aby ji Achilles bránil. Ifigenie se loučí s matkou. Poprvé zmiňuje Oresta, říká Klytaimnéstře, ať přeneše svou lásku na něj a v něm uvidí i ji, přičemž brání také otce. V doprovodu stráží a Achilla, který chce být po jejím boku, ji sluha Eurybat odvádí k oltáři.<sup>117</sup>

Klytaimnéstra se dozví, že Erifila je zradila, vše o jejich útěku vojákům totiž vyzradila ona. Královna truchlí nad touto situací, v tom ale přijde sluha Arkas a rychle ji vyzve, ať ji následuje. Potkají ale Odyssea, který jim začne vyprávět o dění v chrámu – dcera je naživu, nebesa si nežádala její krev. Začal boj, Achilles bojoval po boku Ifigenie. Kalchas, zřejmě ovládaný hlasem boha, ke všem promluvil – začal všem vysvětlovat věštbu, zdá se, že Ifigeniina krev není ta, kterou si nebesa žádají. „*Když unes' Théseus Helenu potají, obřadem svatebním zároveň spoutal ji. Dceru, již zplodili, matka však utajila. Ta Ifigenii tehdy nazvána byla.(...). Ted', záští vedena, neznalá svého jména, řízením osudu k nám byla přivedena.*“<sup>118</sup>

Žena, jejíž osud byl již dávno takto předpovězen, byla Erifila, které v dětství změnilo jméno. Ona musela být obětována, a tak zbavená smyslu, se sama probodla dýkou, načež se ozvalo hřmění a sama bohyně si ji odnesla k nebesům. Všichni se rozprchli a Ifigenie pro ni truchlila. Odysseus říká, že láska Achilla a Ifigenie byla stvrzena slavnostním slibem.<sup>119</sup>

Takto končí zcela jiným způsobem osud Ifigenie v Racinově podání. Zcela realisticky a věcně zde byly vedeny dialogy, některé dosti dlouhé, ale vždy

---

<sup>115</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 173-175.

<sup>116</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 175.

<sup>117</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 176-186.

<sup>118</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 185.

<sup>119</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 182-186.

výstižně oznamující danou situaci. Možná absencí sboru se děj nemusel jevit tak zdouhavý jako u Euripida. Agamemnon, který sice podobně jako u Euripida prošel změnou smýšlení, co se týče obětování jeho dcery, byl ale po většině času pevně rozhodnut pro obětování.

Klytaimnéstra o Agaemnonovi téměř vždy mluví jako o zbabělci, možná tak jedná kvůli událostem, které se odehrávají o deset let později. Důležitým prvkem děje je milostný vztah Achilla a Ifigenie, který jim však záviděla Erifila, která nakonec odehrála tu nejdůležitější roli, protože díky vstupu této postavy Racine neobětoval Ifigenii. Jak je možné, že vyústění děje bylo zcela jiné?

I když Racine uvažoval o zpracování *Ifigeni v Tauridě*, koncepci přenesení Ifigenie zcela zavrhl. Jak píše Antonín Vantuch v předmluvě k českému překladu Raconovy tragédie, „*očividně se nedovedl smířit s laciným odsunutím problému lidských obětí do vzdálené krajiny kdesi na konci světa (...)*“<sup>120</sup>

#### **4. 20. století – média a společnost**

Pokud se máme v práci dotknout novodobých adaptací antického literárního tématu, musíme se obrátit k novému médiu – k filmu. Pro současnou generaci je zřejmě nejpůsobivější adaptací sledované látky film řeckého Michalise Cacoyannise ze 70.let 20.stol. Média historicky přispívají k rozvoji moderního společenského a kulturního života. Skrze média komunikují společenské instituce, které sdílením hodnot a významů světa přispívají k proměně kultury. Média, která vzájemně působí s dalšími sociálními systémy, se podílejí na formování projevů kultury dané společností, protože dokáží reflektovat sdělení velkému počtu příjemců.<sup>121</sup>

##### **4.1. Evropský film druhé poloviny 20. století**

V 60. letech byl film chápán nejen jako součást masového média, ale byl považován za velký kulturní zážitek. Byl vnímán jako umělecká forma, která ale musela brzy čelit narůstající síle hollywoodské televize. Během 60. - 70. let také proběhla série

---

<sup>120</sup> RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. s. 25. RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. Srv. Tamtéž, s. 24-28.

<sup>121</sup> JIRÁK, Jan. KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Praha: Portál 2003.



politických krizí, které otřásl celým světem. To se projevilo i na filmové tvorbě. Inovace poválečného filmového modernismu se smísila s radikálně levicovým smýšlením a vznikl tak politický modernismus, díky kterému se komerční film stal experimentálním.<sup>122</sup> Filmařské postupy ovlivnil také poválečný italský neorealismus, který nabízel realistické snímky mapující problémy všedního života. I v 60. letech si film „částečně zachoval natáčení v exteriérech i využití neherců a příležitostně se dotýkal sociálních problémů (...)“<sup>123</sup> Co se týče způsobu vyprávění, neorealismus nechává otevřené konce a zaměřuje se na psychologickou stránku jednotlivce. Proto lze v takovýchto filmech zápletku stavět třeba na obyčejné konverzaci střídající se se scénami obyčejného projíždění krajinou.<sup>124</sup> Právě tímto se nechal Cacoyannis inspirovat.

Takto charakterizuje D. Bordwell a K. Thompsonová podmínky vývoje evropského filmu v 60. a 70. letech. Lze samozřejmě uvažovat o tom, zda film *Ifigenie kypersko* – řeckého M. Cacoyannise nese nějaké specificky dobově aktuální poselství. V jeho tvorbě najdeme řadu jiných filmů, které by výše uvedenému kontextu doby odpovídaly lépe. Euripidés se pro Cacoyannise stal trvalou inspirací, především kvůli svému modernímu nazírání na řeckou společnost.

Pokud se zaměříme na filmovou tvorbu v Řecku, poválečná obnova řeckého filmu vděčí za rozvoj především neorealismu, rozvoji literatury a moderní dramatické tvorby, ale také řadě výborných herců. Nejznámějším řeckým filmařem, vychovaným školou britského dokumentarismu, je Michalis Cacoyannis.<sup>125</sup>

## 4.2. Michalis Cacoyannis

Narodil se v Limassolu 11. června roku 1922 a zemřel 25. července roku 2011. Byl prvním řeckým filmařem, který dosáhl mezinárodního renomé. Než začal

---

<sup>122</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění 2011. s. 629 – 630.

<sup>123</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění 2011. s. 374.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 374-377.

<sup>125</sup> SADOUL. Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1963. s. 402.

s filmovou tvorbou, vystudoval právo v Anglii (právu se nikdy nevěnoval), aby poté mohl vstoupit na Londýnská jeviště jako herec. V herecké a režisérské práci byl vyškolen na Central School of Dramatic a na Old Vic School.<sup>126</sup> Po úspěších jeho herecké kariéry ve filmu (60. - 70. let) následovalo období, kdy se stal v Paříži, Frankfurtu a New Yorku uznávaným divadelním a operním producentem. Mezinárodně se stal slavným zejména jeho film *Řek Zorba* z roku 1964, natočený podle románu Nikose Kazantzakise a nominovaný na sedm Oscarů.<sup>127</sup>

Jeho ranými díly byly *Windfall in Athens* (1954), *Stella* (1955), *A Girl in Black* (1956), *Matter of Dignity* (1958). V 60. letech přešel z lehkých komedií přes melodramata až k plnohodnotným tragédiím, což přispělo k jeho mezinárodnímu renomé. Jako režisér vytvářel s úspěchem složité ženské postavy. Díky jeho filmům jako *Stella*, *Ženy v černém*, *Elektra*<sup>128</sup>, *Trojánky* (vytvořené na základě Euripidova zpracování) a *Řek Zorba* se staly mnohé herečky velice slavnými.

Naproti tomu jeho pozdější filmy – kromě *Attily '74* a euripidovské trilogie *Elektra*, *Trojánky* a *Ifigenie* – byly přijímány hůře a jen málo se jich hrálo v Anglii. Úspěch jeho raných filmů souvisí i s tím, že živě podávají řecký život a zvyky - později se jeho filmařský styl obrací ke konvenčnější divadelní práci. U euripidovských filmů je oceňována vizuální kvalita i psychologická působivost, s níž Cacoyannis transformoval staré řecké tragédie v modernímu diváku pochopitelné drama. Do Cacoyannisových filmů zřídka zasahovala politika, s výjimkou *Attily '74*. Jeho další filmy značně ignorují, co se děje v jeho zemi i v dnešním světě, což je rovněž uváděno jako možný důvod, proč o něj kritika později ztrácela zájem.

Ačkoliv jeho filmová kariéra upadala, stále zůstal plodným režisérem. Jako divadelní režisér uvedl *Devils* v New Yorku, *Romeo and Juliet* v Paříži, a americký

---

<sup>126</sup> James Potts: A Sense of Belonging. An interview with Michael Cacoyannis (1978). In: Michael Cacoyannis Foundation [online], [vid. 1. 8. 2014], dostupné z: [www.mcf.gr/en/michael\\_cacoyannis/articles\\_interviews/](http://www.mcf.gr/en/michael_cacoyannis/articles_interviews/)

<sup>127</sup> Po vypuknutí války nebyl možný návrat na Kypr, tak přijal práci producenta pro BBC. Ve svém volném čase navštěvoval kurzy herectví, jako herec debutoval v Londýně v roce 1947, kde ztvárnil Heroda ve filmu Oscara Wilda *Salomé*. Jeho první scénář napsaný v roce 1951 se jmenoval *Naše poslední jaro*, založen na novele Kosmase Politise. Tamtéž. s. 402.

<sup>128</sup> Z jeho adaptací antických tragédií byla *Elektra* nejúspěšnější, díky tomuto filmu se proslavila řecká herečka Irene Papas. Michael Cacoyannis [obituary], in: The Daily Telegraph, [online] 25. July 2011, [vid. 1. 4. 2014], dostupné z: [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk).

muzikál vytvořený na námět *Řeka Zorby*. Mezi jeho operní inscenace patří *La Bohème* v New Yorku, *La Clemenza de Tito* a *Medea* v Athénách.<sup>129</sup>

### 4.3. Filmové zpracování *Ifigenie v Aulidě*

V adaptaci Euripidovy tragédie režisér interpretuje příběh *Ifigenie*, do jejíž hlavní role obsadil řeckou herečku Tatianu Papamoschovou a slavnou řeckou herečku Irenu Papasovou (*Klytaimnéstra*). S tímto filmem soutěžil v Cannes a byl nominován na Oscara za zahraniční film. Byl natočen v Řecku roku 1977 a hudbu k němu složil Mikis Theodorakis. 120minutový snímek se dějem věrně drží Euripidovy tragédie, takže rozdíl je především v převodu látky do vizuálního média. Ale i přesto lze ukázat několik dalších specifik tohoto zpracování.

Jak hlásí úvodní titulky k filmu, urážka *Meneláa* se stala urážkou celého Řecka, které je již shromážděné v *Aulidě*. První záběry nám ukazují hlad vojáků, kvůli kterým jde *Agamemnon* se svými vojáky na hon. Nestihne přitom zastavit vojáka, který zabil posvátného jelena, jenž svou krví pošpiní *Artemidinu* posvátnou zem. Z jeho pohledu je jasné, že si je vědom, co se právě stalo.

Vojsko se bouří, jejich vůdce *Odysseus* chce odpověď krále, kdy už budou moci konečně vyplout. Vstoupí věstec *Kalchas*, který všem přítomným vyjeví, co je zapotřebí udělat. Celé znění věštby vyslechnou potom ale jen *Agamemnon*, *Meneláos* a *Odysseus*. Král chce v reakci na věštbu nejdříve vojsko rozpustit, poté ale v záběru vidíme, jak hrdě stojí čelem ke svému vojsku, které provolává jeho jméno. Jsou šťastní, že stačí jen vydat obřadní oběť, aby mohli vyplout.<sup>130</sup>

V následujícím snímku spatříme *Klytaimnéstru* s dcerou, které čtou tabulky s žádostí o jejich příjezd za účelem svatby. Na to se *Ifigenie* netváří příliš šťastně, matka je ale nadšená a hned na druhý den se vydají na cestu. Ženy, služebné *Ifigenie* a *Klytaimnéstry*, zde do určité míry zastupují roli sboru. Žasnou, jak je možné, že se celé vojsko shromáždí jen kvůli jedné ženě, která opustila svou rodnou zem, muže i děti. Poté se před divákem rozvíjí scéna, kterou začíná jak Euripidova, tak *Racinova*

---

<sup>129</sup> Michael Cacoyannis [obituary], in: The Daily Telegraph, [online] 25. July 2011, [vid. 1. 4. 2014], dostupné z: [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk).

<sup>130</sup> *Ifigenie*[film]. Režie: Michalis CACOYANNIS. Řecko: 1977.

adaptace tragédie: Agamemnon se trápí a sluha chce vyzvědět, oč jde. Král napíše nové tabulky, které odvolávají příjezd Klytaimnéstry a Ifigenie.

Tento rozhovor slyší Meneláos, čímž se vysvětluje, proč pak Agamemnonova sluhu zadržel. Při ostré výměně názorů Meneláos bratrovi vyčítá nezodpovědnost vůči Řecku. Agamemnon argumentuje, že vojsko nejde proti Tróji kvůli němu a Heleně, ale kvůli trojskému zlatu, a toto pro ně byla jen záminka. Se slovy, že nebude platit za jeho činy, odchází, aby mohl dopis doručit sám. Posel ale ohlašuje Ifigeniin příjezd. Král truchlí, ale odevzdává vše vůli osudu. Když Meneláos uvidí jeho slzy, přijde se s ním usmířit s tím, že za jeho činy nebude trpět on. Agamemnon je už ale rozhodnut, že Ifigenii pod tlakem okolností obětuje.

Následuje dojemné shledání otce s dcerou - Ifigenie ho objímá, drží za ruce, zahrnuje krásnými slovy a z krále číší smutek. Přijde také syn Orestés, na kterého ale král sotva pohlédne, a královna Klytaimnéstra, která chápe, že manžel není ve své kůži (myslí, že je to kvůli svatbě). Nevidíme žádné vlídné vítání, oba si začnou chladně vyměňovat informace, královna chce vědět vše o Achillově rodu, obřadu a hostině. Když se jí snaží dát rozkaz, že se nezúčastní obřadu, sotva ho pustí ke slovu a odejde se slovy, že je to nepřípustné, ve své domácnosti bude vydávat rozkazy ona.<sup>131</sup>

Ve vojenském táboře pak oznamuje sluha, ať se Achilleus<sup>132</sup> co nejdříve dostaví za králem. Když tak učiní, shledá se nejdříve s Klytaimnéstrou, která je ráda, že ho vidí. Následuje rozhovor, při kterém zjistí, že on o žádné svatbě nic neví. Achilleus je rozhodnut odhalit příčinu tohoto nedorozumění. Sluha, který vždy „čihá“ někde za rohem, jím vstoupí do řeči a vyjeví celou pravdu.

Ohromný křik Klytaimnéstry dolehne i k Ifigenii, která uslyší celý rozhovor o jejím obětování a uteče do lesa. Královna Achillea prosí na kolenou o ochranu, přeci nedopustí, aby se jeho jméno používalo jako návnada pro zabití jeho údajné budoucí manželky. On je pobouřen, prý stačilo požádat o použití jeho jména, v zájmu Řecka by neodmítl. Slíbí královně pomoc a poradí jí, ať nejdříve zkusí krále přemluvit ona.

---

<sup>131</sup> Ifigenie[film]. Režie: Michalis CACOYANNIS. Řecko: 1977.

<sup>132</sup> Ve filmových titulcích použita verze „Achiles“.

Agamemnon se vrací od připraveného obětního oltáře a v náručí s Orestem říká, že je vše připraveno. Klytaimnéstra se zlostí v očích se ho přímo zeptá, zda hodlá zabít svoji dceru. On nejprve zlostně zapírá, poté ale vše řekne jeho sklopený pohled a mlčení. Královna mu připomíná, že jí ukradl a zabil jejího prvního manžela Tantala a že mu přesto byla dobrou manželkou, porodila spoustu dětí: proč chce zabít to nejstarší z nich kvůli Heleně, kvůli činu, kterým pohrdá? Agamemnon však se slovy, že už je na záchranu moc pozdě, posílá vojáky pro Ifigenii.

Odyseus přijde varovat, že je vojsko neklidné a pro jejich dobro ať Ifigenii co nejdříve najdou, jinak jim vyradí celou pravdu. Hned v dalším záběru Odyseus shromážděnému vojsku poví celou pravdu a vojáci jásají. Vojáci začnou hledat Ifigenii, která je schovaná v lese. Netrvá dlouho, najdou ji a přivedou ji násilím k otci. Následuje velice dramatická scéna, při které Ifigenie křičí, leží na zemi, pláče a prosí se svým bratrem Orestem o její život. Nic ale nepomáhá, vojsko je již připravené a klidně zabije celou rodinu, když ji neobětuje. Není už nic, co by Agamemnon mohl udělat, aby zvrátil dceřin osud. Odyseus chce Ifigenii rychle obětovat, protože se zvedá vítr – nabízí se zde vysvětlení, že vítr se zvedá přírodním přičiněním, ale Odyseus s Kalchantem chtějí ze závidosti vůči královské rodině i tak obětovat Agamemnonovu dceru.<sup>133</sup>

Vojsko je nedočkavé a vyrazí pro Ifigenii samo. Nezastaví je ani Achilleus, který prohlašuje, že je to vše jen lež, že si má královu dceru vzít. Za to ho málem ukamenují se slovy, že je zaslepený láskou.

Když Achilleus přijíždí varovat Klytaimnéstru o blížícím se vojsku, Ifigenie a on si tu poprvé pohlédnou tváří v tvář a v jejich pohledech je zřejmá vzájemná náklonnost. Achilleus jí slibuje ochranu. Když Ifigenie vidí, jak si ji vojsko žádá a když slyší, jak za ni chce položit život jak matka, tak Achilleus, vyjde vstříc vojsku a chce se jim odevzdat a zemřít s hrdostí. Nechce, aby kvůli ní někdo další umíral, ani jejich nově získaný přítel Achilles. Ten závidí teď Řecku, že si ji odvádí, závidí jí také slávu, kterou získá, a slibuje, že jí bude na blízku, kdyby na poslední chvíli změnila názor. Ifigenie prosí matku, aby netruchlila, ať vychová ze svých dětí dobré lidi a nehněvá se na otce. Ta s velkým křikem dává najevo svůj hněv – toto by mu nemohla nikdy odpustit.

---

<sup>133</sup> Ifigenie[film]. Režie: Michalis CACOYANNIS. Řecko: 1977.

Ifigenie zahalená v bílém plášti pomalu odchází v doprovodu svých služebných k vojsku, které je překvapeno její odhodlaností.

V poslední scéně přijímá Ifigenie požehnání od svého otce, poté jde po schodech vzhůru ke kopci, na jejímž vrcholu čeká Kalchas s kněžkami bohyně Artemis. Při tomto stoupání lze vidět, jak už fouká vítr. Na vrcholu Ifigenii zahalí bílá mlha, zvedne se prudký vítr a vojsko začne jásat. Agamemnon spěchá nahoru, ale Kalchas rychle uchopí Ifigenii, bloudící v mlze, a ona vykřikne. Král se zastaví v místě, kde stála ještě před chvílí Ifigenie a upře pohled do dáli. A opět můžeme jen hádat, zda vidí mrtvou dceru či něco jiného. Scéna končí pohledem Klytaimnéstry na vyplouvající loď z přístavu. Z tohoto pohledu lze vidět, že se jednoho dne pomstí.<sup>134</sup>

Ke Cacoyannisovu podání lze dále říci, že se odehrává po většině času v Aulidě v královském táboře (důsledné exteriéry, budovy z kamenů, dřevěná okna, plachta místo dveří) nebo u obětního kopce. Řecky mluvící herci mají jednoduché kostýmy a rekvizity. Úctyhodný je vysoký počet komparsistů. I když je film téměř přesnou adaptací Euripidovy tragédie, díky určitým vizuálním postupům je děj o mnoho emotivnější, v řadě záběrů jasně vidíme bolest v očích. Scény utrpení doprovází nemírněný nářek a křik, což subjektivně vyvolá silnější emoční zážitek.

Irene Papas ztvárnila především roli dominantní matky, která bojuje o to nejdražší všemi svými zbraněmi. Rozhodný Kostas Kazakos v roli Agamemnona působí velice dominantně, výrazy jeho tváře způsobují velice silný emotivní zážitek, při kterém s ním divák soucítí po celou dobu filmu. Ifigenie, kterou ztvárnila mladá Tatiana Papamoschou je spíše v roli „zajatkyně“ v otcově světě, ve kterém nemá na nic nárok. I když je její projev žalu přesvědčivý, netrvá příliš dlouho. Navzdory výše uvedeným údajům o apolitičnosti Cacoyannisovy tvorby lze Ifigenii interpretovat také z politického hlediska: Agamemnon pak představuje vládnoucího politika, podléhajícího vnějším tlakům, vedeným potřebou uchovat si svou moc. Odysseus je potom na opoziční straně, intrikuje a snaží se zničit vládcovy plány. Achilleus působí jako idealista, který však svým názorům neobětuje své budoucí postavení – i když Ifigenii slíbí svou ochranu, do boje se kvůli ní nepustí. Ifigenie může představovat

---

<sup>134</sup> Ifigenie [film]. Režie: Michalis CACOYANNIS. Řecko: 1977.

postavu, která se jako jediná dokáže svobodně rozhodnout, i když vlastně v situaci, kdy nemá jinou volbu. Záleží pouze na jejím vnitřním „smíření“, i kdyby obětní roli nepřijala, stejně by byla nakonec obětována.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Ifigenie[film]. Režie: Michalis CACOYANNIS. Řecko: 1977.

## 5. Komparace Ifigenie v Aulidě ve třech způsobech zpracování

Tři zpracování stejného mytického příběhu o Ifigenii z různých období ukazují, že každý z výše jmenovaných autorů podal rozdílně základní námět, který má ale u všech stejné jádro – věštba nutí krále obětovat bohyni Artemis svou dceru, aby mohli vyplout proti Tróji. Dav donutí Ifigenii přijmout tuto oběť, s čímž se ale nesrovná v žádné adaptaci její matka. Skrytý politický kontext nalézáme u všech zpracování, děj ale potom končí různými způsoby.

Hlavním formálním rozdílem je styl, kterým byla díla zpracována. Jednodušší Euripidovo podání je členěno na epizody a dlouhé promluvy sboru. Charakteristická je pro něho také rychlá výměna názorů mezi postavami, což působí dojmem větší naléhavosti sdělení. Racinovo básnické dílo je přehledně rozděleno do dějství a scén. Před každým začátkem scény je uvedeno, které postavy se nacházejí v blízkosti. Promluvy postav byly u Racina většinou delší, rychlý výměnný dialog jsme našli v mnohem menší míře než u Euripida. Převedením látky do jiného média je filmové zpracování režiséra Cacoyannise, zajímavé výtvarnou stránkou, odlišující se od hollywoodských velkofilmů. Zobrazení klasického antického dramatu pomohlo přirozené řecké prostředí, s jednoduchými kostýmy a rekvizitami. Cacoyannis dal přednost také spíše delšímu dialogu, při kterém měla postava prostor na delší vyjádření, vizuálně mohl ztvárnit např. výrazy tváří, bezvětrí nebo jiné okolnosti, které jsou v jiných verzích předmětem dialogů.

Okruh postav se zřejmými charakterovými rysy je u Euripida omezen na Agamemnona, Klytáimnéstru a Ifigenii. Děj je poté soustředěn kolem malého počtu postav, na jejichž tragické osudy je divák soustředěn víc než tam, kde bychom sledovali více vedlejších postav a dějů. Nalézáme zde také největší prostor pro vyjádření sboru, který většinou jen konstatuje odehrané události. Filmové zpracování je tomuto podání, co se týče okruhu a rozvinutí charakteru postav, nejpodobnější. Emotivní zážitek se zde vytváří jinými prostředky. Vizuální ztvárnění čerpá z řeckých reálií, dojem prohlubují obrazy řecké krajiny a výrazy tváří, sluch zároveň vnímá hudbu, křik nebo melodii slov. Racine, nejbohatší na postavy, nemohl dát tolik prostoru každému zvlášť, tudíž je emotivní zážitek menší. Pro jeho podání je naopak příznačný rozvinutější děj plný



zvrátů. Přidává zcela nové postavy, jako například Erifilu, a ústřední součástí děje se pro něho stává milostný motiv.

Agamemnon se zdá být ve všech zpracování nejsložitější postavou. Chce si uchovat svou moc, ale zároveň nechce obětovat svou dceru. Rozhodne se ve všech adaptacích stejně, mocný dav ho donutí konat pro vyšší dobro – Řecko. Když ho žena s dcerou prosí o její život, zdá se být chladným – ony přeci neprosí o život jeho, ale celé Řecko, kterému on je podvolen. Hlavní úkol je tedy na něm, ale tento hlubší význam Klytaimnéstra nejspíš nevidí, dává vinu pouze jemu. Její hněv k němu sahá do minulosti, neporozumíme mu v celé hloubce ani v jednom zpracování (k tomu viz kap. Mytický základ..). Ifigenie, v Euripidově a Cacoyannisově podání, je milující a zděšené dítě, které se stane ženou, jež nechce být jen pasivní obětí. Svůj osud na sebe bere dobrovolně.

Racine obohacuje postavy Odyssea a zejména Achilla, který ve většině svých výstupů vyjadřuje lásku k Ifigenii, slibuje ochranu Klytaimnéstře nebo poukazuje na své hrdinské činy. V podání Euripida a Cacoyannise u Achillea vystupuje do popředí charakter hrdiny, který udělá vše pro svou slávu bojovníka. Je zajímavé, že v Euripidově a Cacoyannisově podání by mu nevadilo použít jeho jméno při lsti k obětování Ifigenie v zájmu Řecka, ale celá nastražená lest je pro něho nepřipustná (i když je tato léčka stále pro dobro Řecka). Svou náklonnost k Ifigenii vyjádří až poté, co se ona rozhodne svobodně zemřít pro Řecko. Ve filmovém podání sám řekne, že jí závidí její slávu.

Nalézáme rozdíly v inscenování jak tragických, tak i milostných emocí. Euripidés a Cacoyannis se omezili na tři hlavní postavy v obou těchto směrech. Racine věnoval nejvíce místa pro truchlení Agamemnonovi a Ifigenii zcela vypustil. Co se týče lásky, nechal se inspirovat zcela novým příběhem – vytvořil „milostný trojúhelník“, ve kterém ale již od začátku nemá sokyně Erifila žádnou šanci. I když Achilles ví o její lásce k němu, nijak na to nereaguje. Erifila také přebírá tragickou roli obětované. U Euripida a Cacoyannise je potom nejvýraznější podobou lásky ta mateřská - Klytaimnéstra pevně bojuje za svou milovanou dceru.

Největším rozdílem v těchto zpracováních je vyvrcholení zápletky. Euripidés se drží mytického podání o obětování Ifigenie se „zázračným“ přenesením do Tauridy.

Drastický výjev není podán přímo. Dozvídáme se o něm nepřímo, díky sluhovi, který to vypráví Klytaimnéstře. Racine zázračný zásah božstva zcela odmítá, oběť přeneše na nově přidanou postavu Erifilu, která zemře před zraky diváků. Ifigenie tedy přežije a vše končí šťastným sňatkem s Achillem. Dozvídáme se to ale také nepřímo, skrze Odyssea. Edith Hallová říká, že také moderní režiséři preferují (poněkud snesitelnější a legitimnější) závěr, kdy Ifigenie tragicky odchází vstříc smrti.<sup>136</sup> Cacoyannis, jak jsme viděli, se však od Euripida úplně neodvrací. Jeho závěr vyvolává otázku, zda film končí Ifigeniinou smrtí či přenesením. Cacoyannis ale vyústění děje ukazuje přímo, epilog, kde by pouze referoval sluha (jako u Euripida i Racina) by přeci jen neposkytl filmu velký úspěch.

Vraťme se závěrem ještě jednou k Aristotelovým doporučením a porovnejme s ním, jakým způsobem každý z autorů vzbuzuje tragické emoce. Aristotelés říká, že je potřeba zacházet s bájemi správně, ne si je dle svého přetvářet.<sup>137</sup> Této „chyby“ se tedy dopustil Racine, který nenechal Ifigenii obětovat – toto přesně si totiž tragédie žádá. Útrpný zážitek u něj tedy není tak velký, jako například u Euripida. Aristotelés uvádí jako příklad správného zacházení s činy právě Euripida a jeho Médeiu, protože „čin lze totiž vykonat – jak tomu bylo v dílech starých básníků – vědomě a s vědomím, o koho běží, jako když Euripidés předvádí Médeiu, jak zabíjí své děti.“<sup>138</sup> Po této stránce jsou euripidovská dramata mnohem tragičtější, než dramata jiná. „Proto chybují ti, kteří vytýkají Euripidovi, že si tak počíná ve svých tragédiích a že mnohé z nich mají nešťastný konec.“<sup>139</sup> To je totiž v pořádku. Aristotelés také zmiňuje, že je možné, aby postava směřovala k hrůznému skutku a pak jej nevykonala<sup>140</sup> – takovéto jednání vidíme v Racinovo podání, když byl Agamemnon rozhodnut, že Ifigenii nechá obětovat a pak se tak nestalo. Racine zde tedy nechává diváky „trpět“ s postavami, poté ale dostanou vysvobození, což nevzbuzuje dle Aristotela otřesný zážitek.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> HALL, Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. s. 290.

<sup>137</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 77.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 77-79.

Co lze ale Racinovi přičíst je použití aristotelského „drastického výjevu“. Euripidés, jelikož nechal Ifigenii v závěru přenést zásahem bohyně, jej nepoužil, za to Racine nechal zavraždit mučednici Erifilu přímo na jevišti. Náhlé zvraty (peripetie) a poznání (anagnórise) používají všichni tři autoři podobně, u Racina se zvraty zdají být o něco výraznější. Co se týče epizodických dějů, vyskytují se mírně u všech tří adaptací. Dle Aristotela lze takovéto nesouvislé děje přímo vypustit a s dějem by se nic nestalo. To můžeme nalézt u Racinových scénách o Erifile, kde žárlí a vyjevuje nadměrně své city. Nebo u Euripida, když králův bratr Meneláos projde několikanásobnou změnou smýšlení, která vlastně nic neovlivní. Cacoyannis používá například zdlouhavé záběry krajiny nebo dlouhé scény pobouřených vojáků aj. Pokud budeme hovořit o použití sborových scén, u Euripida hraje sbor spíše konstatující roli, u Racina sbor zcela chybí. Cacoyannis tuto chórovou složku úplně nevypustil, divák vidí výstupy královních poddaných jak zpívají, nebo vypravují dceru s královnou - ale opravdu pouze v malé míře, bez většího úkolu.

Pokud jde o povahokresbu, najdeme zde rozdílnosti v rozpracovanosti tří hlavních postav – Ifigenie, Agamemnona, Klytaimnéstry. Tyto postavy jsou více rozpracované u Euripida, protože Racine obohatil své dílo o postavy nové, nebyla na ně proto zaměřena taková pozornost. Cacoyannis věnoval nejvíce záběrů Agamemnonovi, poté Klytaimnéstře a až poslední Ifigenii. Na základě toho více „strádáme“ s Agamemnonem, než se samotnou Ifigenií. Lze říci, že na základě režisérova zobrazení Klytaimnéstřina hněvu z ní jde strach, což je dle Aristotela nežádoucí - „pro ženu není přiměřené, aby byla mužná nebo vzbuzovala strach.“<sup>142</sup>

A ještě krátce k závěrečné části děje všech tří adaptací – obětování či neobětování Ifigenie. Aristotelés říká, že rozuzlení by mělo vyplynout z děje samého, ne jej přinést „bůh na stroji“.<sup>143</sup> Právě nadpřirozenému řešení se chtěl Racine vyhnout, takže z tohoto hlediska mu lze dle Aristotela přičíst správný přístup. Nenechal Ifigenii přenést do Tauridy, jak to učinil Euripidés a možná i Cacoyannis (režisér nechal poslední scénu otevřenou). Aristotelés ale také zmiňuje, že božského zásahu lze použít pokud se určité události dějí mimo hru, které se staly dříve, nebo ty, co se teprve

---

<sup>142</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 79.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 81.

odehrají a budou vzápětí objasněny.<sup>144</sup> Toto můžeme tedy aplikovat v Racinovo díle na věštbu ohledně Heleniny krve, vysvětlení toho, proč se až na poslední chvíli díky božskému zásahu Ifigenie vyhne smrti. I když toto pojetí tedy postrádá konečný útrpný zážitek, takovéto rozuzlení děje samo přirozeně vyplyne, což je žádoucí.

---

<sup>144</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 81.

## 6. Závěr

Předložená práce se pokusila o výklad a rozbor postavy řecké mytologie Ifigenie, která se stala předlohou pro zpracování tří slavných autorů – Euripida, Racina, Cacoyannise. Práce vždy představuje základní charakteristiku poetiky daného období, bibliografické údaje vybraného autora a interpretaci jejich pojetí tragédie. Tato interpretace se opírá o Aristotelovu Poetiku, která je rovněž v práci představena.

Ze zkoumání mýtického základu Ifigeniina osudu v kontextu rodu Átreovců vyplývá, že tato postava nemusela být dcerou krále Agamemnona - ve starších pramenech byla zmiňována jako dcera trójské Heleny. Pro potřebu této práce bylo přijato podání, podle něhož je Ifigenie nejstarší dcerou krále Agamemnona. Literární zpracování různě podávají závěrečný děj - jednou z verzí je ta, že si ji při obětování v Aulidě bohyně Artemis přenesla do svého taurského chrámu, kde jí jako kněžka Ifigenie přinášela (lidské) oběti. Tuto verzi mohli dramatici přijmout nebo si vytvořit jinou. Právě v tomto se autoři nejvíce liší.

Je zřejmé, že Euripidés se přichýlil k uvedené verzi - nechal Ifigenii přenést do Tauridy, kde ji ztvárnil v jiné tragédii s názvem *Ifigenie v Tauridě*. Jelikož nechá Ifigenii v Aulidě obětovat, dosahuje tím většího útrpného zážitku – přesně toto si dle Aristotela žádá správná tragédie. Pokud jde ale o způsob, jakým to učinil, neshledává jej Aristotelés přijatelným, protože při tom použil božského zásahu. Euripidés soustřeďuje děj kolem tří klíčových postav, značnou důležitost připisuje také sboru. Divák je soustředěn na jednotný tragický děj kolem malého počtu postav, což vyvolává větší tragický účinek.

Racinevyšel ze stejného základu jako Euripidés, ale přesto děj značně pozměnil. Přidal nové postavy, které sehrávají klíčovou roli. Díky nově přidané postavě Erifile obohatil své dílo o milostný prvek a přenesl na ni také roli oběti, zatímco Ifigenii nechat žít. Odmítl zásah božstva a použil drastického výjevu v podobě smrti na jevišti. Jako francouzský klasik podrobil svá díla univerzálnosti, což se promítlo i do jeho široce rozpracovaných postav. Jelikož děj není soustředěn kolem malého okruhu postav a dokonce „nezemře“ jedna z hlavních postav, nezdá se být tragický účinek tak velký jako u Euripida.

Režisér M. Cacoyannis dal převedením mýtické látky do filmu zcela nový rozměr. Na základě jeho zobrazení lze pozornost soustřeďovat na jiné okolnosti, jako například výrazy tváří, rekvizity, řeckou krajinu, do níž je děj zasazen, výpravu aj. Co se týče základní dějové linie, nechal se sice inspirovat Euripidem, v poslední scéně se s ním ale rozchází. Vyvolává totiž otázku, co se s Ifigenií při obětování stalo.

Téma práce mi prohloubilo pohled na to, jak autoři různých epoch a různými uměleckými postupy zacházejí se stejným literárním námětem.

## 7. Seznam literatury

- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.
- BROCKETT. G. Oskar. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny 1999. ISBN 80-7106-364-9.
- EURIPIDÉS. *Ifigenie v Aulidě*. Přeložil: TOPOL, Josef. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Brno: Větrné mlýny 2009. ISBN 978-80-86907-80-2.
- EURIPIDÉS TROJÁNKY A JINÉ TRAGÉDIE. Přeložili: STIEBITZ, Ferdinand. VALEŠOVÁ, Olga. Předmluva: STEHLÍKOVÁ, Eva. Praha: Svoboda 1978. ISBN 25-005-78.
- GRAVES. Robert. *Řecké mýty II*. Plzeň: Mustang 1996. ISBN 80-7191-157-7.
- HALL. Edith. *Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press 2010. ISBN 978-0-19-923251-2.
- Ifigenie*[film]. Režie: Michalis CACOYANNIS. Řecko: 1977.
- JIRÁK, Jan. KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Praha: Portál 2003. ISBN 80-7178-697-7.
- KERENYI. Karl. *Mytologie Řeků II*. Praha: Oikoymenh 1998. ISBN 80-86005-00-3.
- Michael Cacoyannis* [obituary], in: The Daily Telegraph, [online] 25. July 2011, [vid. 1. 4. 2014], dostupné z: [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk).
- POTTS. James: *A Sence od Belonging. An interview with Michael Cacoyannis* (1978). In: Michael Cacoyannis Foundation [online], [vid. 1.8.2014], dostupné z: [www.mcf.gr/en/michael\\_cacoyannis/articles\\_interviews/](http://www.mcf.gr/en/michael_cacoyannis/articles_interviews/)
- RACINE. Jean. *Britannicus*. Praha: Národní divadlo, 1993. ISBN 2-253-03795-8.
- RACINE. Jean. *Britannicus-Ifigenie-Atalia*. Praha: Odeon 1990. ISBN 80-207-0188-5.
- SADOUL. Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1963.
- SEDLÁČEK. Josef. *Devět dramát Euripidových*. Třebíč: vl.nákladem 1923.
- SCHADEWALDT. Wolfgang. *Die griechische Tragödie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1991. ISBN 3-518-28548-3.
- TATARKIEWICZ. Wladyslaw. *Dějiny estetiky III.*. Bratislava: Tatran 1991. ISBN 80-222-0186-3.

THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána 1996. ISBN 80-85946-29-7.



## 8. Resumé

The object of the Bachelor thesis is the character of Iphigenia which has become more famous adaptations in the world literature. The opening chapter is concerned with the mythical base of Iphigenia in the context of the House of Atreus. After the characterization of the Attic tragedy and its reflection in Aristotelés Poetics, the work is focused on Euripides dramatic works, particularly on his tragedy Iphigenia in Aulis. Next part is focused on French classicism which influenced the creation of Jean Racine. We can say about his tragedy Iphigenia that it is the most different from other examined in this work. The following part is concerned with the 20th century as a new medium the film. After introducing the performance director M. Cacoyannis is followed an analysis of his film Iphigenia, which is based on Euripides' tragedy. Finally Euripides Iphigenia in Aulis is compared with the work of J. Racine and also with the film adaptation by M. Cacoyannis.