Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Eliška Šolcová

Faidra Hippolytovi

aneb *Listy heroin* – šest antických hrdinek pro současné jeviště

Praha 2017 Vedoucí ročníkové práce: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala Mgr. Elišce Poláčkové, Ph.D. za všechny její podněty, připomínky, komentáře, konzultace a za veškerý čas, který mi ochotně věnovala.

Obsah

Úvod k Listům heroin 3

Problematika dramatického překladu 6

Ovidiova Faidra jako dramatická postava 10

Překlad: Faidra Hippolytovi 16

Literatura 22

Úvod k *Listům heroin*

Ovidiovy *Listy heroin*[1] jsou ranou básníkovou sbírkou. V elegickém distichu nám autor ve formě dopisů představuje slavné antické hrdinky píšící svým manželům nebo milencům, kteří je ve většině případů opustili, zradili, zapomněli na ně nebo jim podobným způsobem ublížili.

Listy, jak je máme dnes, se skládají ze dvou částí. V první části sbírky[2] se nachází patnáct monologických dopisů. Ovidius tuto část napsal pravděpodobně mezi léty 20 až 13 př. Kr., tedy v době, kdy psal své rané elegické básně *Amores* (*Lásky*), *Ars amatoria* (*Umění milovat*), *Remedia amoris* (*Jak léčit lásku*) a tragédii *Medea* (*Médeia*), která se bohužel nedochovala. Nejproblematičtější básní této části je list nazvaný „*Sapfó Faónovi*“,[3] tradičně zařazovaný na konec, tedy jako patnáctý, u kterého je otázka Ovidiova autorství dosud nevyřešena. Druhá část sbírky, složená ze šesti listů, uspořádaných do tří párů,[4] se časově zařazuje hůře – jazyk básní je podobný spíše pozdější Ovidiově elegické poezii psané v exilu,[5] ale stále není vyřešena otázka, jestli se opravdu jedná o Ovidiovo dílo.

Pro mou práci bude klíčová první část sbírky bez problematického patnáctého listu, tedy monologické dopisy řeckých hrdinek mužům, které milují, a kteří je z různých důvodů zradili a opustili. Touto částí se zabývá i Maurice P. Cunningham ve svém článku „The Novelty of Ovid's Heroides“,[6] ve kterém naráží na ojedinělou formu *Listů*, která před Ovidiem neměla obdoby, a zároveň uvádí argumenty pro jejich pravděpodobnou scénickou realizaci za autorova života. Cunningham pro svou hypotézu vychází zejména ze tří pasáží Ovidiových děl. Zaprvé z *Žalozpěvů* (*Tristia*), pasných ve vyhnanství, ve kterých se Ovidius snaží veškerou svou tvorbu obhajovat (*Trist*. II. 515–20):

Scribere si fas est imitantes turpia mimos,
materiae minor est debita poena meae.
An genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum,
quodque licet, mimis scaena licere dedit?
Et mea sunt populo saltata poemata saepe,

[1] *Epistulae herodium* nebo *Heroides*, v českých překladech *Dopisy lásky* (I. Bureš), *Listy milostné* (R. Mertlík) a *Listy heroin* (J. Fišer); já je pro své potřeby budu nazývat jednoduše *Listy*.

[2] Pénelopé Odysseovi, Fyllis Démofóntovi, Bríséovna Achilleovi, Faidra Hippolytovi, Oinóné Paridovi, Hypsipylé Iásonovi, Dido Aeneovi, Hermioné Orestovi, Déianeira Hérakleovi, Ariadné Théseovi, Kanaké Makareovi, Médeia Iásonovi, Láodameia Prótesiláovi, Hyperméstra Lynkeovi, Sapfó Faónovi; názvy cituji podle Conteho (CONTE, G. B. *Dějiny římské literatury*. Koniasch Latin Press, 2009, str. 324–327).

[3] Pro svou komplikovanou rukopisnou tradici je ze sbírky často vyčleňován pod názvem *Epistula Saphhus*.

[4] Paris Heleně, Helena Paridovi, Leandros Héře, Héró Leandrovi, Akontios Kýdippě, Kýdippé Akontiovi; též podle Conteho (viz pozn. č. 2).

[5] Mezi léty 8 až 17 po. Kr.

[6] CUNNINGHAM, M. P. *The Novelty of Ovid's Heroides.* In *Classical Philology*. Vol. 44, No. 2 (Apr., 1949), pp. 100–106.

saepe oculos etiam detinuere tuos.[7]

Ospravedlňuje zde své dílo (*materiae meae*), na základě toho, že je dovoleno (*fas est*) psát i mimy, které napodobují ohavnosti (*mimos imitantes turpia*)[8]. V dalším dvojverší se táže, jestli je mimus v bezpečí (*tutum*) před odsudky díky tomu, že je uváděn na jevišti (*pulpita*) a je mu tedy dovoleno předvádět naprosto cokoli. Nakonec říká, že jeho básně (*poemata mea*) byly často (*saepe*) předváděny lidu za doprovodu tance (*saltata sunt populo*), a dodává, že i císaři (kterému svou promluvu adresuje) byly milé.

V poslední knize *Žalozpěvů* také zmiňuje veřejné uvádění svých básní v divadle (*Trist.*V.7.25–30):

Carmina quod pleno saltari nostra theatro,
uersibus et plaudi scribis, amice, meis,
nil equidem feci (tu scis hoc ipse) theatris,
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.
Non tamen ingratum est, quodcumque obliuia nostri
impedit et profugi nomen in ora refert.

V těchto verších reaguje na zprávu od přítele (*quod scribis, amice*), že se jeho básně (*carmina nostra*) hrají, doslova tančí (*saltari*), v plném divadle (*pleno theatro*), a že za své verše sklízí potlesk (*plaudi versibus meis*). V dalším dvojverší je čtení méně jednoznačné, Ovidius v podstatě popírá, že by kdy psal cokoli pro divadlo (*nil equidem feci theatris*), protože jeho Múza o takový potlesk nestojí. Cunningham ale připomíná, že Ovidus napsal tragédii *Medea* (*Médeia*), která měla ve své době velký úspěch, proto chápe toto dvojverší spíše metaforicky, jako vyjádření falešné skromnosti, kde Ovidus tvrdí, že přece nikdy nestál o velké ovace na divadle. V posledním dvojverší pak přiznává, že je vděčný (*non ingratum est*) za cokoli, co připomene jeho jméno, když je teď ve vyhnanství.

Cunningham vidí pod pojmy *poemata* a *carmina* tutéž sbírku, a to právě *Listy heroin*. Svou úvahu zdůvodňuje tím, že se nemůže jednat o *Umění milovat*, kvůli kterému byl Ovidius s největší pravděpodobností poslán do vyhnanství, a jeho uvedení na jevišti bylo tedy v době autorova exilu velmi nepravděpodobné. Vzhledem ke slovu *saepe* (často) se nemůže jednat o žádnou z pozdějších sbírek, nejde tedy o *Proměny* ani o druhou část sbírky *Listů*, protože v době sepsání *Žalozpěvů* byly vydané teprve krátce, nebo vůbec. O tragédii *Médeia* také zřejmě není řeč, protože by si Ovidius značně

[7] Všechny latinské texty cituji podle edic Loeb Classical Library.

[8] *Turpis* znamená ohavný jak zjevem, tak morálně hanebný, nemravný, neřestný či necudný; mimus často čerpal své náměty z běžného života, často šlo právě o nevěru a podobné životní situace.

protiřečil v pasáži, ve které zarytě tvrdí, že pro divadlo nikdy nic nepsal. Zbývají tedy *Lásky* a *Listy heroin*. K tomu Cunningham cituje pasáž ze třetí knihy *Umění milovat*, ve které Ovidius nabádá ženy k četbě básní, a zejména těch svých, samozřejmě (*Ars* III. 341–346):

Atque aliquis dicet 'nostri lege culta magistri
Carmina, quis partes instruit ille duas:
Deve tribus libris, titulus quos signat Amorum,
Elige, quod docili molliter ore legas:
Vel tibi composita cantetur Epistola voce:
Ignotum hoc aliis ille novavit opus.'

Odkazuje právě na své *Umění milovat,* jakožto básně, kterými učitel radí oběma stranám milostného „boje" (*culta carmina nostri magistri; instruit duas partes*), pak na tři knihy *Lásek* (*tribus libris Amorum*), které se mají číst jemně, učeným hlasem (*molliter docili ore legas*), zatímco *Listy* (*Epistola*), které jsou zcela novou formou díla (*ignotum opus*), se mají zpívat (*cantetur*) cvičeným hlasem (*composita*[9] *voce*), tedy se zkušeným hereckým projevem. Tím Cunningham dokládá, že zmiňovanými básněmi, které se často uváděly na scéně plného divadla, a i císaři byly milé, musí být právě *Listy heroin*.

Tím máme tedy doloženo, že *Listy heroin* jsou, nebo alespoň v Ovidiově době byly, vhodnou látkou pro scénické zpracování. Já se v nich ve své práci budu snažit najít právě ony dramatické aspekty, které by byly nosné i pro současné jeviště, budu v nich hledat témata, která by mohla rezonovat i současným divákem, a pokusím se nabídnout nový překlad šesti vybraných *Listů*, který by mohl sloužit jako podklad pro divadelní scénář. To bude předmětem mé bakalářské práce. Pro potřeby této ročníkové práce nastíním problematiku takového překladu a zaměřím se na jeden z vybraných *Listů*, a to na list Faidry Hippolytovi.

[9] Oxf. Lat. Dict. 380 *compositus* 4b) "practised, studied"; 378 *compono* 11) *compositus*: "having put on a studied or mask expression"; Thes. Ling. Lat. *compositus* 2133 3f) "i. q. falsus, simulatus, fictus".

Problematika dramatického překladu

Překlad pro divadlo je o něco jinačí disciplínou než literární překlad. Pavel Drábek se pokusil v úvodní kapitole své knihy *České pokusy o Shakespeara*[10] popsat, jak takový překlad funguje a zavedl spoustu užitečných pojmů, o které se budu v následující části opírat. Co je tedy dramatický neboli divadelní překlad, tedy ten, který je určený ke scénickému zpracování? Drábek už z kraje poznamenává, že překlad pro divadlo se musí v prvé řadě dobře *hrát*. Tento fakt se zdá být banální, pro divadelního překladatele je však klíčový. Překladatel pro divadlo totiž nebere v potaz jen kritéria *literární* a *kulturní* jako každý jiný překladatel, ale musí přihlížet ještě ke kritériím *akustickým*, *hereckým* a *jevištním.*

Dramatický překlad totiž nekomunikuje pouze slovem. Hlavním pojmem, který k tomu Drábek zavádí, je *anticipovaná ostenze*, tedy tušená přítomnost jevištního dění neboli předpokládané ztvárnění dramatického textu na jevišti. Důsledkem *anticipovené ostenze* je například přidávání vedlejšího dramatického textu, tedy scénických poznámek nebo prefixů postav, které v originále nejsou nebo jich není tolik. Drábek to dokládá na Shakespearovi, mně poslouží antická literatura. Ani v bytostně divadelních textech, jakými jsou například Plautovy palliáty, žádný vedlejší dramatický text není. Jevištní dění je tedy zakódované už v samotném textu dramatu. S tím souvisí i herecké kritérium *gestičnosti* a *jevištní deixe*. Termín *gestičnost* přejímá Drábek od Bertolda Brechta a popisuje jím „vztah mluveného slova k somatickému či obecně fyzickému uchopení na jevišti“.[11] *Deixe*, tedy ukazování, podtrhuje jevištní akci a slovo se tak „gesticky stává integrálním průvodcem a vlastně i inspirátorem jevištního dění“.[12] Uvedu příklad na jednom dvojverší z Faidry (*Her.* IV. 7–8):

Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
lingua, ter in primo restitit ore sonus.

(Třikrát jsem s tebou chtěla mluvit, třikrát se zadrhl
neschopný jazyk, třikrát na špičce jazyka zůstal zvuk.)[13]

Faidra zde popisuje, jak je neschopna se vyslovit. Popisuje, že se její *neschopný jazyk zadrhl*, ale popisuje to takovým způsobem, že na konec verše použije slovo *haesit*, tedy dlít, tkvět, zadrhnout se, a teprve na začátku druhého verše dořekne své sdělení. Faidra se tedy na tomto místě nutně

[10] DRÁBEK, P. Kapitola 1: Před začátkem. In *České pokusy o Shakespeara.* Praha: Větrné mlýny, 2012, str. 11–73.

[11] DRÁBEK. Op. cit. str. 56.

[12] DRÁBEK. Op. cit. str. 57.

[13] U všech citací z Faidřina listu Hippolytovi používám svůj pracovní filologický překlad.

zadrhne, než může dořící zbytek svého sdělení. Stejný princip se opakuje ve druhé části verše, kdy po *in primo* následuje v pentametru cézura, tedy veršový předěl uprostřed stopy, který oddělí zbytek sdělení, takže i na tomto místě se v přednesu Faidra zadrhne, než se vysloví. Stavba slov a verše tak inspiruje jevištní zpracování: Faidra se zdráhá vyslovit i v dopise, což je patrné ze struktury textu, který si přirozeně vynucuje i příslušný dramatický přednes replik. Důležitá je také práce s dechem, Drábkova *dechovost* a *dýchatelnost*, která kromě toho, že frázuje promluvu, může také nést své sdělení; v tomto případě by dech mohl signalizovat Faidřin ostych před dokončením promluvy. Dalším hereckým kritériem je *vyslovitelnost* a *mluvnost*, tedy jaké překážky klade text herci při vyslovení a jaké významy to může nést.

Velmi důležitým kritériem, které bytostně souvisí se pojmy předchozími i těmi následujícími je *rytmus*. Rytmus promluvy je úzce spjatý se slovním významem, zároveň však Drábek poznamenává, že rytmus a motorický spád je mnohdy v dramatu důležitější než přesný význam promluvy. Celý dramatický text je pak řízen *temporytmem*, díky kterému dostává specifický spád a dynamiku. Na tomto místě si dovolím ocitovat poněkud delší pasáž z Faidřina listu, která se mi zdá v otázce rytmu příznačná (*Her.* IV. 37–62):

Iam quoque – vix credes – ignotas mittor in artes;
est mihi per saevas impetus ire feras.
iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco
Delia; iudicium subsequor ipsa tuum.
in nemus ire libet pressisque in retia cervis
hortari celeris per iuga summa canes,
aut tremulum excusso iaculum vibrare lacerto,
aut in graminea ponere corpus humo.
saepe iuvat versare leves in pulvere currus
torquentem frenis ora fugacis equi;
nunc feror, ut Bacchi furiis Eleleides actae,
quaeque sub Idaeo tympana colle movent,
aut quas semideae Dryades Faunique bicornes
numine contactas attonuere suo.
namque mihi referunt, cum se furor ille remisit,
omnia; me tacitam conscius urit amor.
Forsitan hunc generis fato reddamus amorem,
et Venus ex tota gente tributa petat.
Iuppiter Europen – prima est ea gentis origo –

dilexit, tauro dissimulante deum.
Pasiphae mater, decepto subdita tauro,
enixa est utero crimen onusque suo.
perfidus Aegides, ducentia fila secutus,
curva meae fugit tecta sororis ope.
en, ego nunc, ne forte parum Minoia credar,
in socias leges ultima gentis eo!

(Již také – stěží uvěříš – vrhám se do neznámého jednání,
náhle se chci procházet mezi divou zvěří.
Již mám za výtečnou jen jednu bohyni, tu se zahnutým lukem,
Dianu, sama tíhnu k tvému úsudku.
Chci jít do posvátného háje, chytat jeleny do sítí
a pobízet rychlé psy přes vysoké kopce,
nebo vymrštěním paže metat chvějící se kopí,
nebo složit tělo na travnatou zem.
Často mě těší v prachu otáčet lehký závodní vůz
a jako jezdec otěžemi stáčet tlamu rychlého koně.
Jindy jsem zas hnána, jako jsou Eleleidy Bakchovým šílenstvím hnány,
a jak ty, které pod návrším Kybelé rozeznívají bubínky,
nebo ty, které polobožské Dryády a dvourozí Fauni
zmámili svým působením, aby se k nim přidaly.
Ostatní mi vypráví vše, když běsnění pomine;
mě, mlčící, vědomá láska spaluje.
Možná tak osudem vracíme tu lásku našemu rodu
a snad si Venuše žádá na tom rodu daň.
Iuppiter, zakryt jako býk, si zalíbil Európu
– ona první vzešla z toho rodu.
Matka Pasifaé, svedena klamným býkem,
zrodila zločin a zrodila potomka.
Proradný Théseus následoval nit
a s pomocí mé sestry uprchl z labyrintu.
Hle, nyní já, abych nebyla nadarmo považována za Mínóovnu,
poslední se podřizuji zákonům našeho rodu!)

Jde mi zejména o kontrast dvou částí této pasáže. V první se Faidra snaží horečně přesvědčit Hippolyta, že se kvůli němu chová úplně stejně jako on, těší ji stejné činnosti, ctí jeho bohyni a šílí z lásky k němu stejně, jako by ji zmámila lesní polobožstva. Ovidiův elegický verš zde plyne mnohem rychleji než v jiných částech dopisu. Jednotlivé teze nejsou ukončeny v rámci jednoho disticha, ale verše se přelévají jeden do druhého, významy se kupí, rytmus se zrychluje anaforami (*aut* – *aut*) a celkovým spádem verše. Zpomalení přichází až v posledním distichu o procitnutí ze šílenství. Během celého líčení není tak důležité, *co* všechno chce Faidra dělat, ale *že* to chce všechno dělat, jen aby se Hippolytovi zalíbila. Závěrečný výčet polobožstev, i když nemusejí být dnešnímu recipientovi zcela známá, umocňuje gradaci. A přestože jde v této pasáži rytmus ruku v ruce se slovním významem, není tak důležité, kdo jsou Eleleidy, jak se uctívá Kybelé a jak působí na člověka Fauni a Dryády, ale že tato eufonická slova výrazně stupňují líčení Faidřina šílenství.

V kontrastu s tím přichází ve druhé části velmi strukturovaná, tezovitá a promyšleně organizovaná argumentace, ve které se snaží Faidra dokázat, že je láska k jejímu nevlastnímu synu jejím osudem. Verš se zde zpomaluje a každé distichon začíná osobou, která hrála v historii jejího rodu osudovou roli. V každém dvojverší je krátce a úderně vylíčena zvrácená láska, které jednotlivé ženy propadly, a nakonec se Faidra hlásí k jejich odkazu. V této části je, na rozdíl od té předchozí, klíčové téměř každé slovo. Zpomalení rytmu zde koresponduje s významem celé promluvy, umocňuje předchozí popis Faidřina šílenství věcnou, i když značně zvrhlou argumentací, která má Hippolyta přesvědčit, aby vstoupil do pochybného svazku, po kterém Faidra tak touží.

Dalšími důležitými kategoriemi, nad kterými musí překladatel pro divadlo uvažovat, je *dourčenost postav* a *situací*, *dynamika* a *pointování*. To vše úzce souvisí s překladatelskou *maskou*. Dramatický překlad totiž nepřekládá pouze význam a formu předlohy, překládá hlavně *dramatické postavy* a *dramatické situace*, a ty musejí být koherentní. V překladatelské *masce* se tak projektují „překladatelovy preference, hodnoty, vkus, pochopení, interpretace a vůbec ideologie a perspektiva, […] a jak srozumitelný překlad bude“.[14] Překladatelská *maska* je formou, do které překladatel utváří svou *dramaturgii*. A ta je – analogicky k dramaturgii inscenace – motivací pro výběr překládaného textu, řeší jeho kulturní mýtus, významový potenciál, současnou rezonanci[15] a upravuje předlohu své době, svému jazyku, svému divadlu, jeho herci a svému duchovnímu světu.[16]

[14] DRÁBEK. Op. cit. str. 41.
[15] DRÁBEK. Op. cit. str. 27.
[16] DRÁBEK. Op. cit. str. 35.

Ovidiova Faidra jako dramatická postava

Faidra je v antické mytologii dcerou krétského krále Mínoa a jeho ženy Pasifaé. Její sestrou je Ariadné a jejím bratrem Mínotaurus, kterého Pasifaé zplodila s býkem. Théseus zabije Mínotaura a s pomocí Ariadniny nitě uprchne z labyrintu. Ariadnu si z Kréty odveze, nedlouho poté ji ale zanechá na ostrově Naxos. Z žádného antického zdroje se nedozvíme, jak se Faidra později stane Théseovou ženou.[17] Faidřin mýtus je od této chvíle líčen zejména v tragédiích, plně dochovanou máme Eurípidovu druhou verzi *Hippolyta* (uvedeného 428 př. Kr.), ve zlomcích se zachoval Eurípidův první *Hippolytos* a ze Sofokleovy *Faidry* nemáme dochováno nic. Ve vztahu k Ovidiovi je nutno brát v potaz i Senekovo zpracování tragédie (*Faidra*), které je sice napsáno až po Ovidiově smrti, ale dá se předpokládat, že Seneka vychází ze stejných zdrojů, jaké měl k dispozici Ovidius, které se nám však nedochovaly. Následovně popisuje fabuli těchto tragédií Laurel Fulkerson ve své knize *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides*, která se zabývá zejména intertextualitou jednotlivých *Listů*:

„Phaedra falls in love with her husband's son Hippolytus. During one of Theseus' prolonged absences, Phaedra's feelings become known to Hippolytus, either because she tells him or because her nurse does. Horrified, he rejects Phaedra, who, in order to preserve her reputation, accuses him of attemping to rape her. The enraged Theseus banishes and curses his son, who dies soon after Phaedra kills herself." [18] Nebo ještě před tím, než se Faidra zabije, jak Fulkerson dodává v poznámce pod čarou, protože v jiných verzích je motivací pro její sebevraždu až vyzrazení jejího nespravedlivého nařčení, u Seneky jde pak spíše o výčitky svědomí.

Faidra je tedy tradičně pojímána jako tragická hrdinka. Pro její postavu jsou typické zejména následující motivy: je obětí bohyně Afrodity, respektive Venuše, která je zodpovědná za její téměř incestní lásku k nevlastnímu synu Hippolytovi. Faidru si vybrala jako nástroj k Hippolytovu zničení, který se provinil tím, že odmítal ctít jinou bohyni než panenskou Artemidu, Dianu. Dalšími motivy, a až klíčovými slovy pro Faidřinu postavu, jsou stud (*αἰδώς/pudor*) a pověst (*εὔκλεια/fama*). Posledním výrazným motivem je mlčení, tedy neschopnost nebo neochota mluvit.[19]

Ovidius dává své Faidře prostor v žánru, který jí tradičně není vlastní, tedy v žánru milostné elegie psané formou dopisu. A právě tím, že Ovidiova Faidra píše dopis, překonává své mlčení (*Her.* IV. 10):

---

[17] FULKERSON. L. *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides*. Cambridge University Press, 2005, str. 127.

[18] FULKERSON. Op. cit. str. 124.

[19] DAVIS, P. J. Rewriting Euripides: Ovid, Heroides 4. In *Scholia: Studies in Classical Antiquity*. Ed. Dominik, W. J. NS Vol. 4/1995, str. 42–43.

dicere quae puduit, scribere iussit Amor

(co jsem se styděla říct, Amor přikázal psát)

Dopis jí dává prostor promyslet si strategii, kterou chce Hippolyta získat. Faidra svůj projev pečlivě strukturuje, používá rétorické argumenty, lichotí Hippolytovi, snaží se ho přesvědčit, že ji zajímají stejné věci jako jeho, dokonce se snaží Hippolyta vyburcovat k uzurpování otcovy moci. Faidra, která mívá v jiných zpracováních velké problémy se vyslovit, se u Ovidia nechá unést vlastní argumentací, kterou překročí vše, co bychom od ní, ve vztahu k jejím dosavadním literárním pojetím, čekali.

Zmínila jsem, že jedním z klíčových slov je pro Faidru stud. Ze studu se Faidra nemůže vyslovit, protože miluje, a stud má jít ruku v ruce s láskou,[20] jak sama píše. Ovidiova Faidra ale svůj stud brzy opouští a ke konci dopisu se otevřeně přiznává, že její stud už prchl z boje.[21] Píšící Faidra se nestydí za svůj chtíč, nestydí se nevlastnímu synu nabídnout lože jeho vlastního otce, ani se před ním nestydí padnout na kolena a doprošovat se jeho lásky. Píšící Faidra také nedbá na svou dobrou pověst. Je si vědoma, že se zatím ničím neprovinila a že je mezi ostatními vážená. Svou čistou pověst si ale nechce uchránit, chce ji Hippolytovi věnovat,[22] hodlá ji dokonce použít k zakrytí hříchu.[23]

Faidra se zpočátku dopisu snaží mermomocí vyrovnat s žánrem milostné elegie, ve kterém píše svůj dopis. V prvním distichu se vykreslí jako *puella* (*dívka*) a Hippolyta označuje slovem *vir* (*muž*). To jsou typické výrazy, které v milostné elegii odkazují k milenci a jeho milé. V případě Faidřina dopisu jsou ale obě použití zmanipulována. Faidra rozhodně není *puella*,[24] ale vdaná žena se dvěma dětmi. Ve verších 29–30 se Faidra vykresluje ve dvojím světle:

est aliquid, plenis pomaria capere ramis,
et tenui primam deligere ungue rosam.[25]

[20] v. 9: *pudor est miscendus amori* (láska se má smíchat se studem)

[21] v. 155: *depudui, profugusque pudor sua signa reliquit* (přestala jsem se stydět a prchající stud svůj prapor opustil)

[22] v. 27: *tu nova servitae capies libamina famae* (ty budeš trhat první plody mé chráněné pověsti)

[23] v. 138: *cognato poterit nomine culpa tegi* (poklesek může být zakryt uznávaným jménem)

[24] Navíc *Cressa puella* (krétská dívka) se v elegii vztahuje k Ariadné, nikoli k Faidře; viz FULKERSON. Op. cit. str. 129.

[25] Tento verš je také zajímavý z toho důvodu, že je „zlatý" (tedy slova ve verši jsou rozložena okolo slovesa ve schématu *abAB*). Jedná se o básnickou figuru, v latině hojně využívanou, která se často považuje jen za pouhé ozvláštnění básnického textu. Peter Knox ve své předmluvě ke komentáři k vybraným *Listům heroin* poznamenává, že Ovidius používá „zlatý verš" velmi pečlivě, a zejména jako nástroj k pointování (viz KNOX, P. E.(Ed.). *Ovid. Heroides: Select Epistles*. Cambridge University Press, 1995, str. 33), z čehož vyplývá, že je toto místo vyvrcholením první fáze Faidřina pokusu o svedení Hippolyta, ve které se ho snaží přesvědčit, že je pro něj ideální *puella*.

(Je něco trhat plody z plných větví
a něco tenkým nehtem vybrat první květ)

Plné větve odkazují na Faidřinu sexuální zkušenost, na její zralost, vzápětí mu ale hned nabízí i první květ své čisté pověsti, jako by byla pannou.

A Hippolytos, syn Amazonky, „the sole masculine member of a tribe of asexual women“,[26] misogyn a ctitel panenské bohyně lovu, má do elegického milence také daleko. Navíc to není on, kdo svádí. Davis ve své studii „Rewriting Euripides“ velmi přesvědčivě dokládá, že Ovidius zrovna ve Faidřině dopisu Hippolytovi převrací tradiční elegické role: roli mužského milence v tomto případě přebírá Faidra. Zaprvé proto, že jako jediná nepíše muži, který ji opustil, nepíše Théseovi a neprosí ho, aby se jí vrátil zpět, ale rozhodne se začít úplně nový vztah, hodlá svést Hippolyta. Faidra hraje v této milostné hře aktivní roli. Navíc píše dopis, což je podle Ovidiova *Umění milovat* nejideálnější způsob, jak začít někoho svádět,[27] a zároveň je to podle jejích vlastních slov Amor, kdo jí rozkazuje psát.[28] Davis také poznamenává, že si Ovidiova Faidra osvojila koncept, který v elegii patří výhradně mužům, a to koncept pohledu („the concept of the gaze“).[29] Ovidiova Faidra je uhranuta pouze Hippolytovým vzezřením (*Her.* IV. 71–84):

candida vestis erat, praecincti flore capilli,
flava verecundus tinxerat ora rubor,
quemque vocant aliae vultum rigidumque trucemque,
pro rigido Phaedra iudice fortis erat.
sint procul a nobis iuvenes ut femina compti! –
fine coli modico forma virilis amat.
te tuus iste rigor positique sine arte capilli
et levis egregio pulvis in ore decet.
sive ferocis equi luctantia colla recurvas,
exiguo flexos miror in orbe pedes;
seu lentum valido torques hastile lacerto,
ora ferox in se versa lacertus habet,
sive tenes lato venabula cornea ferro.

[26] DAVIS. Op. cit. str. 52.
[27] *Ars* 1.455s.; viz DAVIS. Op. cit. str. 44.
[28] Stejně jako Amor rozkazuje Ovidiovi, elegickému autoru a milenci (*vir*), psát své *Lásky* (*Am.* 1.1), viz DAVIS. Op. cit. str. 44.
[29] DAVIS. Op. cit. str. 45.

denique nostra iuvat lumina, quidquid agis.

(Měl jsi sněhobílý šat, vlasy ověnčené květy,
nesmělý ruměnec zbarvil snědou tvář.
Tu tvář zvou ostatní ženy drsnou a zpupnou,
pro tu drsnost se ale Faidře silná zdá.
Pryč s mladíky jako žena upravenými!
Mužný vzhled je rád šlechtěn v přiměřených mezích.
Tobě ta tvá tvrdost, neupravené vlasy
a jemný prach na znamenité tváři sluší.
Ať otáčíš vzpírající se šíji závodního koně,
žasnu, jak se nohy otáčí v malých kroužcích,
ať házíš pružné kopí statnou paží,
tvá mužná ruka můj pohled uchvacuje,
nebo ať držíš lovecký oštěp se širokým hrotem,
zkrátka, těší mé oči, cokoli děláš)

Jaká je tedy Ovidiova Faidra? Je sama, uzavřená ve svém paláci, domněle opuštěná vlastním manželem a jediné potěšení jí skýtá pohled na mladého Hippolyta. Vědomě se nechává sžírat svou touhou.[30] A tato nezkrotná touha „vyvře“ na povrch v jejím dopise.

Po velmi formálním úvodu začíná rozehrávat rafinovanou hru přesvědčování, které se jí ale v průběhu dopisu vymkne z rukou. Zpočátku se stylizuje do elegické panny (*puella*), dostává svým zásadám o tom, že dbá na svou pověst, na svůj stud, a přesvědčuje Hippolyta, že ji těší veškeré záliby, které miluje on. Ve verši 52 dochází v jejím dopise k prvnímu zlomu. Přestože tvrdí, že jí Amor káže psát, a popisuje, jak z lásky k Hippolytovi blouzní, vzápětí přiznává, že si je své lásky plně vědoma (*conscius*).

Faidra dále přechází k precizně strukturované argumentaci, ve které předkládá svou rodinnou historii, označí sama sebe, spolu se všemi ženami svého rodu, za oběť Venuše a dobrovolně se její „osudové kletbě“ podvolí. A fakt, že se ona i se svou sestrou zamilovaly do mužů z jednoho domu, do otce a syna, označí za řízení osudu.

V další části se nechá unést Hippolytovým popisem, který je čistě fyzický a chvílemi velmi obrazný, a začne mu vyčítat, že vůbec nehledí na Venuši, že se zasvětil Dianě a láska v jeho světě nemá

[30] v. 52: *me tacitam conscius urit amor* (mě, mlčící, spaluje vědomá láska)

místo. Hned mu dá také za příklad tři slavné lovce řecké mytologie, kteří se osvědčili jako dobří milenci, aby mu dokázala, že obojí – lásku i nespoutanost lovce – lze skloubit.

Pak se dostává k očerňování Thésea a od tohoto momentu se jí argumenty začínají velmi vymykat z rukou. Například vyčítá Théseovi, že jí zabil bratra, že jeho kosti přelámal kyjem a roztrousil po zemi.[31] Ale jejím bratrem byl Mínotaurus, jehož zplození v první části označila za zločin své matky,[32] za stvůru, která jistě měla do milovaného bratra daleko. Dále tvrdí, že v žádném případě nemůže za to, že mu s Théseem zplodila dva bratry, za to může přeci jen Théseus.[33] Následně ho přesvědčuje, že úcta k rodině neznamená vůbec nic a incestní láska je v pořádku.[34] A nakonec mu líčí, jak snadné pro ně bude poměr utajit, protože už přeci bydlí v jednom domě, Hippolytovi je dovoleno ji objímat, líbat, spát na její posteli, protože si všichni budou zajisté myslet, že spolu mají pouze velmi vřelé vztahy jako macecha s nevlastním synem.

Celá tato část (od verše 105 do verše 146) se, oproti ostatním, rozpadá do jednotlivých tezí, které se kupí jedna na druhou, ale většinou nejsou nějak výrazně propojeny významově, například spojkami nebo stylistickými figurami. Často se sdělení omezuje na jedno distichon, takže tato pasáž působí velmi střihovitě.[35] To podle mého názoru jasně ukazuje na duševní rozpoložení Faidry v tomto konkrétním momentu. Hranici uměřenosti překročila už dávno a v této části už jen kupí další a další zvrácené argumenty pro jejich případný milostný poměr. Faidra už je zoufalá a nezná míru.[36] Nechá vyvřít na povrch vše, po čem dosud tajně toužila. A když už jí dojdou racionální argumenty, uchýlí se k doprošování.

Od verše 149 zahazuje svůj stud, svou pýchu a hrdost a padá Hippolytovi k nohám. Po zoufalém pokusu zalíbit se mu svým slavným rodem, kterému je z jedné strany praotcem Iuppiter, z druhé Sol, bůh slunce, se mu ještě pokusí vnutit Krétu, na kterou má dědičný nárok. Svůj dopis zakončuje modlitbou k Venuši, ve které Hippolytovi přeje jen to nejlepší.[37] Modlitba působí jako zoufalá a pokrytecká snaha napravit to, co v předchozích verších naplno vyslovila. Patetickou korunu celému dopisu nasazuje závěrečné distichon (*Her*. IV. 175–6):

Addimus his precibus lacrimas quoque; verba precantis
qui legis, et lacrimas finge videre meas!

[31] v. 115
[32] v. 58
[33] v. 123–124
[34] v. 131–136
[35] S*třihovost* a *konzistence*, viz DRÁBEK. Op. cit. str. 63.
[36] v. 154: *quid deceat, non videt ullus amans* (co se sluší, milující nevidí)
[37] v. 167–174

(K těm prosbám přidávám také slzy – ty, který čteš
slova prosící, představ si, že vidíš i mé slzy)

Těžko si lze představit, že by tímto dopisem, jakkoli je plný úderné rétoriky, kohokoli přesvědčila, aby si s ní začal poměr, natož pak Hippolyta.

Mě ale nejvíce zajímají právě Faidřiny myšlenkové pochody. Její emoce, které není schopna držet na uzdě. Jde mi o osamělou ženu, která touží, která si vysnila muže, kterého nemůže mít. Celou dobu popisuje Hippolyta pouze fyzicky a vůbec nehledí na jeho charakter. To mě vede k následující úvaze, že jí vlastně ani tak nejde o Hippolyta, ale o jakousi chiméru Thésea.

Už jsem výše zmínila lakunu ve Faidřině mýtu. Nevíme z žádného antického zdroje, jak se stala Théseovou ženou. V Senekovi Faidra při svém vyznání vysloví následující verše:

Kdybys byl otci po boku v ten den,
kdy se svou lodí veplul do krétských vod,
má sestra by spíš dala klubko tobě![38]

Srovnání mladého Thésea s Hippolytem u Seneky mě vede k této interpretaci: Faidra se, spolu se svou sestrou, zamilovala do mladého Thésea, do hrdiny, který skolil Mínotaura a jako jediný člověk uprchl z labyrintu; po několika letech se konečně stala jeho ženou, porodila mu syny, ale muž, kterého dostala, už není tím mladým hrdinou, do kterého se zamilovala na Krétě. Navíc ji kvůli svým povinnostem opouští a zanechává samotnou v paláci. Faidra je zklamaná, nenaplněná a sama. Na Troizéně ale vidí Hippolyta, přesnou kopii svého otce za mlada. Zamiluje se pohledem, stejně jako se na Krétě zamilovala do Thésea. Pozoruje Hippolyta a její touha roste. Přemýšlí, jaké by to mohlo být, kdyby byli spolu. Představí si všechny možné scénáře, jak by k tomu mohlo dojít. Ale stud jí brání se vyslovit. Proto sáhne po dopisu. Jenže se nechá svými pocity a svými fantaziemi příliš unést. Tragická hrdinka neovládne nový žánr, ve kterém se vyskytla. Dopis měl být ideálním prvním pokusem svést Hippolyta, ale tím, že se v něm Faidra nechá příliš unést, tato jeho funkce naprosto selže. Ale nám je dovoleno nahlédnout do myšlenkových pochodů ženy, která se sama zničila svou touhou. Máme možnost sledovat konflikt v jejím uvažování. Sledujeme, jak se rozpadá její charakter a jak, verš po verši, selhává její schopnost rozumně uvažovat. A její vnitřní boj o sebe sama je bytostně dramatický.

[38] SENECA, L. A. *Faidra.* Praha: ARTUR, 2011, str. 32.

Překlad: Faidra Hippolytovi

Já, Faidra, píšu tobě,
Hippolyte, synu Amazonky,
a přeji ti: buď zdráv.
Stejného přání se mně nedostává,
nedáš-li mi ho sám.

Čti – vždyť dopis, ať je, jaký je,
tobě ublížit nemůže,
ale mohl by tě potěšit,
tajemství ti nese přes moře.
I nepřátelé vymění si list.

Tolikrát jsem chtěla mluvit,
tolikrát už jsem ti chtěla říct –
tolikrát přišlo zaváhání.
Má to tak být? Láska a stud.
Co vyřknout jsem se bála,
Láska psát mi přikázala.
Je nebezpečné zhrdat Láskou,
Amor vládne i nad bohy.
Piš, mi řekl. Váhala jsem.
Piš a vzdá se, necita!
Proto tě prosím, stihni ho
žárem, kterým planu já.

Neruším manželství z neřesti,
má pověst je čistá, to mi věř.
Čím pozdější, tím větší vášeň zdá se.
Sžírá mě, v skrytu srdce spaluje.
Tak jako první jařmo rmoutí mladé býčky,
jako se uzdě vzpírá kůň chycený ze stáda,
tak špatně snáší srdce nezkušené –

tak špatně sedí první láska mně.
Jak je snadné hřešit v mládí.
Miluje hůř, kdo pozdě miluje.

Pro tebe jsem svou pověst chránila
a vina bude stejná pro oba.
Vždyť můžeš trhat zralé plody
a zároveň si uzmout první květ.
Mám-li svou čistou pověst poskvrnit
jen ty jsi hoden toho poklesku.
Horší než nevěra je bídný nevěrník.
Kdyby mi svého muže i bratra chtěla Iuno dát,
tobě bych dala přednost před Iovem!

Možná tomu ani věřit nebudeš,
mně se chce běžet mezi divou zvěř,
jedinou bohyni toužím teď ctít,
Dianu s lukem, stejně jako ty.
Posvátným hájem procházet se,
pasti líčit na jeleny,
do kopců hnát rychlé psy,
mrštnou paží házet kopí,
nebo jen složit tělo do trávy.
Těší mě v prachu vozem točit,
otěží rychlé koně ovládat.
Jindy jak Eleleidy Bacchovy šílím,
jako kněžky Kybelé, když jejich bubny zní,
jako ženy, které zmátli Fauni,
které Dryády svedly k blouznění.
Když ostatní mi moje činy líčí,
mlčím a vím, že mě láska ničí.

Možná je to osud mého rodu
a Venuše si na nás žádá daň.
Európa byla z toho rodu první ženou,

podobou býka si ji získal Iuppiter.
I má matka Pasifaé poddala se býku,
z hříšného spojení zrůdný vzešel syn.
Ten bídák Théseus, s pomocí mé sestry,
veden její nití, z labyrintu utekl.
A nakonec já, jako správná dcera Mínóa,
osudovou lásku svého rodu přijímám.
Nebyl to osud, že dvě ženy zlákal jeden dům?
Tys' uchvátil mě, mou sestru otec tvůj.
Dvě jste svedli sestry, Thésee a synu,
dvakrát jste v jednom domě triumf slavili.

Tenkrát to bylo. Mystéria v Eleuzíně.
Kéž bych jen na své rodné Krétě zůstala!
I dřív jsi mi byl milý, ale toho dne
stihla mě láska, která tělo spaluje.
Měls' bílý šat, vlasy plné květů
a snědé tváře ti zdobil ruměnec.
Tvrdou a drsnou tvou tvář zvou,
já vidím jen pevnost a sílu v ní.
Pryč s nafintěnými mladíky,
muž se nemá krášlit přespříliš.
Sluší ti ta tvrdost, rozcuchané vlasy
a jemný prach na mužné tváři,
a když krotíš vzpurné šíje hřebců,
žasnu, jak se na tvůj povel otáčí,
a když pružné kopí házíš silnou paží,
nemůžu od tvé ruky oči odtrhnout,
a i když jen držíš oštěp k lovu –
já tě chci zkrátka vidět, ať děláš cokoli.

Zanech tu svou zatvrzelost lesům a horám,
chceš mě tím svým věčným lovem zahubit?
K čemu ti je, sloužit cudné Dianě,
když Venuši jsi sebral vše, co jí náleží?

Nevydrží dlouho, kdo odpočinek zanedbá.
Znavené tělo se jím vzpruží, síly obnoví.
I luk, který stále napínáš – ochabne,
za příklad měj zbraň, jež patří tvojí Dianě.
Vždyť i slavný Kefalus skolil mnoho zvěře,
a přece nebyl špatným milencem.
Dobře udělala Aurora, moudrá bohyně,
že pro něj od starého muže utekla.
Kolikrát už tráva v lese pod duby
Adonida podpírala s Venuší.
I Meleager vzplanul láskou k Atalantě,
lovecká trofej pro ni byla důkaz lásky.
Prosím, ať se brzy počítáme k nim.
Když Venuši vyženeš, tak ti zbyde jen ten les.
Chci tam s tebou být a věř mi, že mě nevyděsí
ani temné skrýše ani kanci skrytí ve křoví.

Dvě moře ženou svoje vlny na pobřeží,
pevninská šíje slyší hukot z obou stran.
Tam spolu budem' žít, na Troizéně,
už teď je mi bližší, než má rodná zem.
Théseus je dlouho pryč a dlouho ještě bude.
Pirithous ho zdržuje ve svém království.
Pirithoovi dal přednost – copak to nevidíš –
přede mnou mu dal přednost, i před tebou!
To není jediná křivda, a ty to víš,
mnohem víc nám tvůj otec ublížil.
Přelámal kosti mému bratru kyjem
a mou sestru nechal zvěři napospas.
Ty jsi synem nejsilnější z Amazonek,
tak výjimečná žena tě zrodila, překrásný.
Ptáš se, kde je? Théseus jí proklál bok.
Neměl slitování ani s matkou svého syna.
A nepřijal ji za manželku – proč asi?
Aby ses vlády nemohl chopit ty.

K tomu ti ještě přidal bratry, nemohu za to,
jejich zplozením je přeci vinen on!
Kéž by se mé lůno, že zrodilo ti soky,
kéž by se tenkrát v půli roztrhlo.
Jdi a cti to lože, které tvůj otec
bídně opustil, kterého se zřekl!
Že s nevlastním synem macecha chce spát?
Ty názvy nejsou víc než prázdná slova.
Ona zbožná úcta k rodině neznamená nic,
už za Saturna byla předurčena k zániku.
Iuppiter pak vyhlásil, že je dobré vše, co těší,
a nový zákon pak stvrdil sňatkem se sestrou.
A pevná pouta rodu jsou jen ta,
jež zpečetila sama Venuše.

Nemusíme lásku tajit, náš hřích je v pořádku,
mou dobrou pověstí ho můžem' skrýt.
Až mě budeš objímat, tak nás chválit budou oba,
všichni si řeknou: to je správná macecha.
Nemusíš se ke mně vkrádat v noci,
vždyť my nemusíme ani šálit stráž.
Ve stejném domě spolu žijem' stále,
i dříve jsi mě líbal, jen mě líbej dál.
Se mnou jsi v bezpečí a chválen budeš,
až tě na mém lůžku spatří spát.

Přestaň se zdráhat! Poddej se mi!
Amor ti ušetří muka, která zažívám.
Ne, já se tě doprošovat nestydím.
Kde je má pýcha? Kde má povýšená slova?
Dlouho jsem chtěla hříchu vzdorovat,
kdo ale může proti Lásce zvítězit?
Na kolenou tě prosím, poražena,
královské ruce k tobě pozdvihám.
Nestydím se. Stud mě dávno opustil.

Odpusť mé doznání a svou zatvrzelost zkroť!

Co z toho, že můj otec Mínós moře ovládá,
že můj praděd svírá blesky v ruce,
že můj děd je sluncem na nebi.
Má vznešenost je proti Lásce bezmocná.
Smiluj se nad nimi, když nechceš šetřit mě.
Kréta je mé královské věno,
Hippolyte, celou ti ji dám!
Podvol se, divoký! Moje matka svedla býka,
budeš se vzpírat víc než divý býk?

Smiluj se, při Venuši prosím a modlím se:
abys nikdy nemiloval toho, kdo by tebou zhrdal,
aby ti Diana vždy přála v lovu zdar,
aby ti les dal k lovu spoustu zvěře,
aby lesní božstva stála při tobě,
aby tvůj oštěp neminul svůj cíl,
aby ti Nymfy, i když prý dívky nesneseš,
aby ti daly vodu, kterou žízeň zaženeš.
S prosbami mé slzy kanou, představ si je,
až toto budeš číst, představ si mou tvář uplakanou.

Literatura

BOYD, B.W. (Ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Brill, 2002.

CONTE, G. B. *Dějiny římské literatury*. Koniasch Latin Press, 2009.

CUNNINGHAM, M. P. The Novelty of Ovid's Heroides. In *Classical Philology*, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1949), pp. 100–106.

DAVIS, P. J. Rewriting Euripides: Ovid, Heroides 4. In *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, Ed. Dominik, W. J. NS Vol. 4/1995.

DRÁBEK, P. Kapitola 1: Před začátkem. In *České pokusy o Shakespeara*. Praha: Větrné mlýny, 2012, str.11–73.

EURÍPIDÉS. *Hippolytos a jiné tragédie*. Praha: Svoboda, 1986.

FULKERSON, L. *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing and Community in the Heroides.* Cambridge University Press, 2005.

HERDIE, P. (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press, 2006.

KNOX, P. E. (Ed.). *Ovid. Heroides: Select Epistles*. Cambridge University Press, 1995.

KNOX, P. E. (Ed.). *Oxford Readings in Ovid*. Oxford University Press, 2006.

KNOX, P.E. (Ed.). *A Companion to Ovid*. Blackwell Publishing, 2009.

OVID. *Heroides and Amores*. Translated by Grant Showerman. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 41. Harvard University Press, 1977.

OVIDIUS. *Dopisy lásky*. Přebás. Bureš, I. Praha: Nakl. Antonín Kovanda, 1946.

OVIDIUS. *Listy heroin*. Překl. Fišer, J. Praha: Mladá fronta, 1987.

OVIDIUS. Listy milostné. In *O lásce a milování*. Překl. Mertlík, R. Praha: Svoboda, 1969.

PALMER, A. *P. Ovidi Nasonis Heroides*. Ed. Purser, L. Oxford at the Clarendon Press, 1898.

SENECA, L. A. *Faidra*. Překl. Stehlíková, E. Praha: ARTUR, 2011.